Sylvia Molloy

Poses de fin de siglo

Desbordes del género en la modernidad

Eterna Cadencia
Editora

Molloy, Sylvia
Poses de fin de siglo : Desbordes del género en la modernidad. - 1a ed. - Buenos Aires : Eterna Cadencia Editora, 2012.
304 p. ; 22x14 cm.

ISBN 978-987-1673-60-5

1. Ensayo Sociológico. I. Título.
CDD 301

© 2012, Sylvia Molloy
© 2012, Eterna Cadencia S.R.L.
© 2012, Raquel Rivas Rojas, de la traducción
(en colaboración con la autora) de "El secuestro de la voz:
De sobremesa como novela histérica"
© 2012, Mariano López Seoane, de la traducción
(en colaboración con la autora) de "Deseo e ideología a fines del siglo XIX",
"Lazos de familia y utopía nacional: Martí lee a Whitman",
"Semilla patriótica: regeneracionismo e inmigración"
y "Secreto a voces: traslados lésbicos en Teresa de la Parra"

Primera edición: mayo de 2012

Publicado por Eterna Cadencia Editora
Honduras 5582 (C1414BND) Buenos Aires
editorial@eternacadencia.com
www.eternacadencia.com

ISBN 978-987-1673-60-5

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina / *Printed in Argentina*

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra
por cualquier medio o procedimiento, sea mecánico o electrónico,
sin la autorización por escrito de los titulares del copyright.

Índice

Prólogo 11

Clínica, nación y diferencia 15
Deseo e ideología a fines del siglo XIX 17
La política de la pose 41
Diagnósticos del fin de siglo 54

Pedagogía patriótica: cuerpo, género y regeneración 83
Mármoles y cuerpo: la *paideia* sentimental de Rodó 85
Lazos de familia y utopía nacional: Martí lee a Whitman 114
Semilla patriótica: regeneracionismo e inmigración 128

Impostaciones de lo femenino 151
Cisnes impuros: Rubén Darío y Delmira Agustini 153
Relatos que matan: género y violencia en Atilio Chiáppori 170
El secuestro de la voz: *De sobremesa* como novela histérica 189
Sentimentalidad y género: para una lectura de Amado Nervo 218

EXILIOS DISIDENTES: EL AFUERA DE LA PATRIA 235
Sexualidad y exilio: el hispanismo de Augusto D'Halmar 237
Secreto a voces: traslados lésbicos en Teresa de la Parra 262

Nota final 288

Bibliografía 291

A mis estudiantes

Prólogo

El autor nunca está –nunca escribe– solo. Todo texto es una conversación, una cámara de ecos, donde se entrecruzan restos de voces amigas, comentarios al pasar, recuerdos de lecturas, consultas provechosas, críticas esclarecedoras, en una palabra el diálogo que el autor ha mantenido, mientras escribía, con amigos, con otros libros, con el futuro lector. Esta noción de conversación es aplicable a todo texto pero acaso lo sea en grado mayor a un libro compuesto por textos varios, y muy en concreto a este libro. Si bien cada capítulo de *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad* me devuelve un momento preciso de mi vida, los libros que leía en ese momento, las conversaciones mantenidas con tal o cual persona mientras yo reflexionaba, digamos, en el encuentro de José Martí con Oscar Wilde, o en la ambigua admiración de Teresa de la Parra por Colette, o en el desconcierto del pobre despistado a quien José Ingenieros y Darío convencen, *para curarlo*, de que es hermano de Lautréamont, el libro entero también me remite a conversaciones y a estímulos más recientes con amigos –saben quiénes son– que me impulsaron a reunir estos textos desperdigados, publicados en revistas, muchos de ellos en inglés, a lo largo de años. Pero ya se han publicado, protestaba yo, y la gente ya los conoce. Pero no se han publicado nunca *juntos*,

me contestaban, y al revisar estas páginas como un todo, y no como una serie dispersa, les di la razón. Si este libro surge de conversaciones, es también –o aspira a ser– él mismo una conversación, es decir un todo hecho de partes que dialogan entre sí.

Pensar este libro, es decir, pensar lo que fue el comienzo de los textos que componen este libro, es pensar una serie de escenas de voyeurismo, una serie de escenas donde alguien espía a alguien, yo incluida, sin saber demasiado bien qué se busca. Pienso con frecuencia por imágenes; o mejor dicho, ciertas imágenes –ya sea vistas, ya sea reconstruidas en mi imaginación– me sirven de disparador para una reflexión crítica. Oscar Wilde, vestido de terciopelo, tal como apareció en Chickering Hall en Nueva York el 7 de enero de 1882 cuando lo vio Martí; una caricatura de Ingenieros perversamente "italianizado"; una foto de Teresa de la Parra y Lydia Cabrera paseando un perrito en París; el Próspero de Rodó acariciando la estatua de Ariel mientras da su lección; el dibujo de un corazón ahuecado en una carta de Delmira Agustini al novio que la mataría; la imagen del perro muerto de Tolstoi tal como lo imagina Darío; una foto de las manos de Amado Nervo; otra de Rosita de la Plata, el inmigrante español travestido. Estas imágenes remiten a algunos de los sujetos que aparecen en este libro –sus personajes, se los podría llamar– pero más que nada remiten a escenas culturales donde se enfrentan, entran en pugna, se reconocen o, más generalmente, se niegan nuevas formas de "ser en sociedad" y (lo que no es siempre lo mismo) de "ser en la nación". Mi intento es detenerme en ese momento de fines del siglo XIX y principios del XX en que estas formas se ven (incluso se espían) y a la vez no se nombran, ya porque carecen de nombre, ya porque quien las mira se resiste a nombrarlas. He querido determinar a qué estrategias se recurre para clasificar esas nuevas formas, he procurado mostrar cómo intelectuales de todo tipo, médicos, políticos,

literatos, en un acto de verdadera colaboración en el que se cruzan ingeniosa y disparatadamente la ideología, la clínica, la literatura y la política práctica, *diagnostican* estas nuevas formas de ser que, de pronto, cobran una visibilidad que, hasta entonces, no se les reconocía.

Los ensayos que se reúnen aquí han sido mínimamente retocados desde la fecha de su publicación inicial. He resistido al impulso de ponerlos al día, por así decirlo, conectándolos con textos que se publicaron posteriormente. Prefiero dejarles su "aire" original, es decir el de la época en que fueron escritos (la última década del siglo XX y los primeros años del siglo XXI), como testimonio de la forma que tomó en ese momento mi interés en el cruce entre género y nación. Queda para el lector la tarea de relacionarlos con lo que vino después.

Entre los amigos que me impulsaron a publicar este libro quiero agradecer, muy especialmente, a Adriana Amante por no haber cejado nunca en su esfuerzo de convencerme, literalmente durante años, de que tenía sentido publicarlo, y también por su ayuda incalculable con la composición del manuscrito al que contribuyó con amoroso cuidado a dar forma; este libro es, en muy buena parte, obra suya. A Natalie Bouzaglo y Alejandra Uslenghi por haberme obligado a sentarme con ellas, durante una visita mía a Chicago, para conminarme a publicar el libro, proponiéndome una secuencia para sus partes que logró convencerme. A Mariano López Seoane y a Raquel Rivas Rojas por haber contribuido a dar forma en castellano a varios de estos ensayos y haberme ahorrado el desafío de traducirme yo sola. A Margarita Larios Cuevas por haberme ayudado a localizar citas. A todos los que leyeron o escucharon estos trabajos en su versión primera, compartieron mi reflexión y me sugirieron nuevas posibilidades. A Leonora Djament porque también creyó en este libro antes de que yo misma creyera en él.

Por fin, a mis muchos estudiantes, a lo largo de los años, que me ayudaron y me ayudan a pensar. Sin ellos, sin el

diálogo que contribuyeron a crear en mis seminarios, sin los textos que leímos juntos, sin sus reacciones, favorables o contrarias a mis propuestas, y, sobre todo, sin sus cuestionamientos, este libro no existiría. A ellos dedico este libro.

Clínica, nación y diferencia

Deseo e ideología a fines del siglo XIX

Propongo una reflexión sobre las culturas de fines del siglo XIX en América latina, particularmente en la Argentina; más específicamente, sobre la construcción paranoica de la *norma* con respecto a género y sexualidades y sobre *lo que no cabe* dentro de esa norma, es decir sobre lo que difiere de ella. Que la definición de la norma no precede sino que sucede a, y en verdad deriva de, esas diferencias –del mismo modo que la definición de "salud", en los estudios psicológico-legales del período, proviene de la definición de "enfermedad", y la noción de "decadencia" da origen retrospectivamente a nociones de madurez y plenitud– es por supuesto medida de la ansiedad que informa esas construcciones y esas definiciones. Al enfocar mi reflexión en la América latina de fines del XIX, esto es, en el momento de su compleja entrada en la modernidad, tengo en cuenta dos asuntos relacionados: primero, las implicaciones ideológicas de estas construcciones para los debates sobre identidad nacional y salud nacional, incluso continental; segundo, la doble presión de la dependencia cultural respecto de Europa, por un lado, y del expansionismo político de los Estados Unidos por el otro, que moldea estos debates sobre la identidad nacional y las formas de producción cultural del período.

Comienzo con una escena. En la tarde del 7 de enero de 1882, José Martí asistió a una conferencia en Nueva York. A pesar de las otras atracciones de la ciudad, había mucho público en Chickering Hall, escribe Martí en *La Nación* de Buenos Aires, un público que lo impresionó tanto por su tamaño como por su elegancia. El título de la conferencia que Martí escuchó aquel día era "El renacimiento inglés del arte" y el conferencista era Oscar Wilde. Esta ocasión, con la que elijo comenzar, es culturalmente significativa. Martí, acaso la figura intelectual latinoamericana más importante de la época, se encuentra con este otro innovador influyente, recién llegado a los Estados Unidos como profeta de la "nueva imaginación" para revelar al público que "el secreto de su vida está en el arte".[1] Hablar de encuentro es exagerar: los dos hombres no se conocían y Wilde seguramente no estaba al tanto de la existencia de Martí. Lo que me interesa aquí es precisamente ese desequilibrio que le permite a Martí un punto de mira particularmente interesante. Perdido entre el público neoyorquino, Martí, el anónimo corresponsal extranjero, contempla, mejor aún, espía a Wilde, absorbiendo cuidadosamente al hombre y sus palabras, para mejor relatar su experiencia a los lectores hispanoamericanos de *La Nación*. Cito su descripción del momento en que posa sus ojos sobre Wilde:

> ¡Ved a Oscar Wilde! No viste como todos vestimos, sino de singular manera [...] El cabello le cuelga cual el de los caballeros de Elizabeth de Inglaterra, sobre el cuello y los hombros; el abundoso cabello, partido por esmerada raya hacia la mitad de la frente. Lleva frac negro, chaleco de seda blanco, calzón corto y holgado, medias largas de seda negra, y zapatos de hebilla. El cuello de su camisa es bajo, como el de Byron, sujeto por caudalosa corbata de seda blanca, anudada con abandono. En la resplandeciente pechera luce un botón de brillantes, y del chaleco le cuelga una artística leopoldina. Que es preciso vestir bellamente, y él se da como ejemplo.
> Solo que el arte exige en todas sus obras unidad de tiempo, y hiere los ojos ver a un galán gastar chupilla de esta época, y pantalones de la pasada, y cabello a lo Cromwell, y leontinas a lo petimetre de comienzos de siglo.[2]

[1] H. Montgomery Hyde, *Oscar Wilde*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1975, p. 54. Todas las traducciones son mías salvo indicación contraria.

Esta primera y detallada descripción apunta sutilmente a una dicotomía que se volverá cada vez más evidente en el texto de Martí. Por un lado ve en Wilde un alma gemela, alguien que enseñará a los otros (en este caso, a los materialistas norteamericanos despreciados por Martí) el amor por la belleza y la devoción al arte. Sin embargo, del otro lado, Martí se siente claramente perturbado por la *extravagancia* de lo que tiene ante sus ojos. El atuendo, la afectación trabajan contra la apreciación de Martí, se vuelven literalmente obstáculo. Lejos de descartar la insólita apariencia de Wilde después de una primera descripción, Martí no cesa de volver sobre ella, a la vez fascinado e intentando disculparla para sus lectores, para sí mismo. Wilde no se viste, escribe Martí, como todos *nosotros* nos vestimos. Pero ¿quién es este *nosotros*? La habitual primera persona en plural, tan frecuente en Martí como medio de separar a *nosotros* los latinoamericanos del *ellos* antagonista norteamericano, deja lugar aquí a un atípico *nosotros* en pánico –el *nosotros* de los hombres "normalmente vestidos", sean de la nacionalidad que sean– frente a lo "extraño", lo "infantil", lo "extravagante".[3] Con

[2] José Martí, "Oscar Wilde", en *Obras completas* XV, La Habana, Editorial nacional de Cuba, 1964, p. 362. Las citas que siguen remiten a este texto.

[3] Utilizo el término "pánico" tal como lo entiende Eve Kosofsky Sedgwick en *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*, Nueva York,

su cabello largo, calzas de terciopelo y medias de seda negra, Wilde "hiere los ojos", su atuendo "no añade nobleza ni esbeltez a la forma humana, ni es más que una tímida muestra de odio a los vulgares hábitos corrientes" (p. 367). Admirando el celo artístico de Wilde, Martí se entusiasma: "¡Qué alabanza no merece, *a pesar de* su cabello luengo y sus calzones cortos, ese gallardo joven que intenta trocar en sol de rayos vívidos, que hiendan y doren la atmósfera, aquel opaco globo carmesí que alumbra a los melancólicos ingleses!" (p. 367; subrayado mío).

Martí, es verdad, no es el único a quien incomoda la apariencia de Wilde, y, en general, su actitud. El *Commercial* de Cincinnati, encontrando a Wilde demasiado delicado, lo desafía a ensuciarse las manos: "Si el Señor Wilde se aviene a dejar las azucenas y los narcisos y a venir a Cincinnati, nos encargaremos de mostrarle cómo despojar a treinta puercos de sus intestinos en un minuto".[4] La elección de palabras delata un machismo transparentemente ansioso: la diferencia de Wilde no solo es motivo de burla; también se la percibe como amenaza. En descarga de Martí hay que decir que no ridiculiza a Wilde y que no muestra su ansiedad en términos (acaso inadvertidamente) anales como los del periodista. Está dispuesto a escucharlo, y llega a aplaudir su mensaje; sin embargo la persona física de Wilde se interpone: es *otro* mensaje que lo desafía, una inscripción corporal del esteticismo de fin-de-siglo con un subtexto obviamente homoerótico que, como tal, lo deja perplejo.

La noción de unidad temporal, que Martí, sorprendentemente, usa en contra de Wilde –"solo que el arte exige en todas sus

Columbia University Press, 1985 y en *Epistemology of the Closet*, Berkeley-Los Ángeles, U. California Press, 1990. Aprovecho esta oportunidad para atestiguar mi deuda con su trabajo.

[4] H. Montgomery Hyde, *Oscar Wilde*, ob. cit., p. 55.

obras unidad de tiempo"– merece aquí comentario. Dentro del sistema de Martí, la falta de unidad temporal es habitualmente una fuerza positiva y creativa, aunque violenta: como ejemplo está su defensa del anacronismo y la heterogeneidad constitutivos del nuevo hombre americano en "Nuestra América".[5] No es realmente la heterogeneidad, entonces, que está en juego en la crítica de Martí al atuendo de Wilde. Martí evalúa positivamente la mezcla de elementos cuando él, como maestro, puede dar nombre a esa mezcla –el nuevo hombre americano– y así conferirles unidad ideológica a los fragmentos. En cambio, la mezcla que representa Wilde desafía la nomenclatura de Martí: Wilde es lo inefable, sin lugar dentro de la ficción fundacional de Martí. Para criticar su diferencia perturbadora e irresoluble, Martí necesita entonces recaer en criterios clásicos de armonía temporal que entran en conflicto con su ideología habitual del arte.

Dieciocho años más tarde, el 8 de diciembre de 1900, otro escritor latinoamericano, Rubén Darío, escribe sobre Oscar Wilde. Me detengo en los datos particulares de su texto porque permiten apreciar cambios significativos en lo que podríamos llamar, en términos generales, la recepción latinoamericana de esa figura. Darío escribe su artículo en París, ocho días después de la muerte de Wilde. Titulado "Las purificaciones de la piedad", comienza de la siguiente manera:

[5] "Éramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza. El genio hubiera estado en hermanar, con la caridad del corazón y con el atrevimiento de los fundadores, la vincha y la toga" (José Martí, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 30). La esencialización que hace Martí del vestido (somos nuestras ropas) es notable a lo largo de su obra y merece un estudio más profundo. Para un análisis brillante de la articulación *política* que hace Martí de lo heterogéneo ver Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo* XIX, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 229-243, especialmente pp. 232 y 233.

> Hay un cuento de Tolstoi en que se habla de un perro muerto encontrado en una calle. Los transeúntes se detienen y cada cual hace su observación ante los restos del pobre animal. Uno dice que era un perro sarnoso y que está muy bien que haya reventado; otro supone que haya tenido rabia y que ha sido útil y justo matarlo a palos; otro dice que esa inmundicia es horrible; otro, que apesta; otro, que esa cosa odiosa e infecta debe llevarse pronto al muladar. Ante ese pellejo hinchado y hediondo, se alza de pronto una voz que exclama: "Sus dientes son más blancos que las más finas perlas". Entonces se pensó: Éste no debe ser otro que Jesús de Nazareth, porque solo él podría encontrar en esa fétida carroña algo que alabar. En efecto, era esa la voz de la suprema Piedad.[6]

Hasta allí el primer párrafo del artículo de Darío. El que le sigue comienza así:

> Un hombre acaba de morir, un verdadero y grande poeta, que pasó los últimos años de su existencia, cortada de repente, en el dolor, en la afrenta, y que ha querido irse del mundo al estar a las puertas de la miseria (p. 468).

Estos dos párrafos resumen la estrategia de Darío y a la vez asientan el tono afectado del artículo. No se necesita leer la pseudo-parábola con profundidad para descubrir un subtexto en última instancia condenatorio, apenas enmascarado por una sentimentalidad sensiblera. A Wilde, como perro

[6] Rubén Darío, "Purificaciones de la piedad", en *Obras completas* 3, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 468. Cito en adelante por esta edición. No sé si Darío estaba enterado de las circunstancias de la muerte de Wilde pero el verbo "reventar", usado aquí coloquialmente, da en la tecla. "No bien había exhalado su último suspiro que el cuerpo reventó, saliendo líquido de los oídos, la nariz, la boca, y otros orificios. La destrucción fue atroz" (Richard Ellman, *Oscar Wilde*, Nueva York, Knopf, 1987, p. 584).

muerto, se le adjudica el rol de víctima, repugnante a los sentidos y peligrosa para la salud.[7] Los hombres sienten repulsión por él y solo Cristo, en su "suprema piedad" –una piedad que, en su misma perfección, es implícitamente inaccesible para la mayoría de los mortales–, es capaz de redimirlo. Si el artículo de Darío invita al lector a atender las palabras de Cristo, a la vez, en una maniobra ambigua, indica que la meta bien puede ser inalcanzable dado el esfuerzo sobrehumano que presupone.

A lo largo del artículo, Darío estigmatiza a Wilde en nombre de "la purificación de la piedad". Además de recurrir a adjetivos significativos –desventurado, desgraciado, infeliz, condenado– resume la vida de Wilde en términos que revelan una ansiedad particular. La vida de Wilde es un cuento con moraleja: "[...] el confundir la nobleza del arte con la parada caprichosa, a pesar de un inmenso talento, a pesar de un temperamento exquisito, a pesar de todas las ventajas de su buena suerte, le hizo bajar hasta la vergüenza, hasta la cárcel, hasta la miseria, hasta la muerte" (p. 470). Si Darío, como antes Martí, apoya en principio la ruptura de Wilde con la convención burguesa –base, después de todo, del modernismo–, la modalidad particular de esa ruptura y el modo en que se la publicita, lo ofenden. Sí, Wilde es una víctima de la sociedad; pero ante todo, nos dice Darío, es una víctima de sí mismo. Es (nótese el orden de los términos), un "mártir de su propia excentricidad y de la honorable Inglaterra [...]" (p. 471). Una vez más, es la

[7] Los perros muertos, como el que describe la historia de Tolstoi, parecen haber despertado reacciones significativamente fóbicas en Darío. En "Duelos cínicos", una descripción crítica del cementerio animal en Asnières, Darío observa que "La representación de lo más asqueroso, de lo más miserable, de lo más infectamente horrible, ha sido siempre un perro muerto. Tan solamente en el cuento de Tolstoy, Jesucristo encuentra que los dientes de la inmunda carroña son comparables a las más finas perlas" (Rubén Darío, "Duelos cínicos", *Obras completas* 4, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, p. 1378).

visibilidad de Wilde, mil veces mayor ahora que cuando Martí escribió su artículo, lo que está en juego. Ese exhibicionismo, ese "desfile caprichoso", disgusta a Darío; reprende a Wilde por no entender que "los tiempos cambian, que Grecia antigua no es la Gran Bretaña moderna, que las psicopatías se tratan en las clínicas, que las deformidades, que las cosas monstruosas deben huir de la luz, deben tener el pudor del sol [...]" (p. 471).

Si la lectura correctiva que propone Darío del Wilde vivo lo condena a la clínica o al *closet*, la lectura de su muerte es aún más elocuente. Porque cuando describe a Wilde como "un hombre [...] que ha querido irse del mundo", lo entiende de manera literal. Sorprendentemente mal informado (escribe, después de todo, en París, apenas una semana después de la muerte de Wilde), declara:

> [E]l cigarrillo perfumado que tenía en sus labios las noches de conferencia era ya el precursor de la estricnina que llegara a su boca en la postrera desesperación, cuando murió, el *arbiter elegantiarum*, como un perro. Como un perro murió. Como un perro muerto estaba en su cuarto de soledad su miserable cadáver. En verdad sus versos y sus cuentos tienen el valor de las más finas perlas (pp. 471 y 472).

Huelga aclarar que es esta una recreación apócrifa: Wilde no se suicidó, ni estaba solo cuando murió. Pero el sórdido suicidio del patético maricón es una ficción del discurso homofóbico al que Darío recurre para ajustar cuentas con el cuerpo demasiado visible de Wilde. El *arbiter elegantiarum*, con su cabello largo, su terciopelo, el clavel verde y el cigarrillo perfumado, es ahora un perro muerto y su intolerable presencia física ya no es obstáculo ni amenaza. Solo en la ausencia de ese cuerpo –ese cuerpo que encarna literalmente la perversidad, ese locus de "deformidades" y "cosas monstruosas"– puede la escritura de Wilde ser apreciada, pueden las "perlas" desencarnadas de su arte tener vida propia.

Wilde, escribe Darío, "jugó al fantasma y llegó a serlo" (p. 471). Teniendo en cuenta los múltiples sentidos de la palabra "fantasma" en castellano, podemos darle a la frase un giro adicional y decir que Wilde terminó siendo una construcción fantasmática que perturbó a muchos, entre ellos Martí y Darío. Quiero contextualizar esta ansiedad en un marco cultural más amplio, proponiendo que Darío y Martí dan voz a una ansiedad colectiva, una ansiedad, cuya importancia ideológica es indudable, que el lector latinoamericano reconoce y hace suya.

*

Es ya un cliché decir que la literatura latinoamericana de fines del siglo XIX importó la decadencia del *fin-de-siècle* y, al hacerlo, la naturalizó como expresión típicamente hispana. Sin negar el proceso de traducción y *bricolage* que está en la base de toda la literatura latinoamericana, de hecho en la base de toda configuración cultural poscolonial, quiero llamar la atención sobre la naturaleza paradójica de esa traducción tal como fue puesta en práctica a fines del siglo XIX en América latina. ¿Por qué estos nuevos países decidieron tomar esa decadencia –término que implica debilitamiento, abulia y, sobre todo, de acuerdo con los diagnósticos pseudo-médicos de la época, enfermedad– como punto de partida de una nueva estética, un *modernismo* que, se podría argumentar, es la primera reflexión conscientemente *literaria* en América latina?

Octavio Paz sostiene que lo que los escritores latinoamericanos de fines de siglo encontraron en la decadencia europea fue menos el ominoso "crepúsculo de las naciones" profetizado por Max Nordau en *Degeneración* que una retórica que permitiría que América latina accediese a la modernidad: "Los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos [...] En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y

cosmopolitismo eran términos sinónimos".[8] Paradójicamente, entonces, la apropiación de la decadencia europea en América latina fue menos un signo de degeneración que ocasión de regeneración: no el final de un período sino una entrada en la modernidad, la formulación de una cultura fuerte y de un nuevo sujeto histórico. Sin embargo, el proceso de traducción de la decadencia es, forzosamente, irregular y desparejo. Quiero reflexionar sobre esta irregularidad, preguntarme qué es lo que las culturas latinoamericanas *pueden* tomar prestado con el propósito de autoconstituirse, y qué es lo que *no pueden* tomar prestado, y por qué es así. En otras palabras, mi lectura intentará identificar algunas de las lagunas, algunos de los malentendidos y los desvíos con respecto a la decadencia europea (o lo que América latina cree es el texto de la decadencia europea) para aprehender el significado ideológico de esas diferencias críticas.

América latina leyó la literatura europea de manera voraz y, por así decirlo, caníbal: para citar a Paz una vez más, "su mitología es la de Gustave Moreau [...], sus paraísos secretos los del Huysmans de *A Rebours;* sus infiernos los de Poe y Baudelaire".[9] Pero a la vez América latina leyó e incorporó, con igual voracidad, textos que significaban otra forma de modernidad, textos que pertenecían a un corpus científico o pseudo-científico que, mientras proporcionaban una base para la incipiente investigación psiquiátrica, denunciaban la decadencia que el *modernismo* emulaba en literatura. Así, debido sobre todo a la influencia de Nordau y Lombroso, emergió lo que uno podría denominar el doble discurso del *modernismo*, en el que la decadencia aparece *a la vez* como progresiva y regresiva, como regeneradora y degeneradora, como buena e insalubre. En

[8] Octavio Paz, "El caracol y la sirena", en *Cuadrivio,* México, Joaquín Mortiz, 1965, p. 19.

[9] Ibíd., p. 20.

ningún lugar, por supuesto, es esta duplicidad más evidente que en los discursos conectados con el cuerpo sexual.

El modernismo latinoamericano apoya por un lado la celebración decadentista del cuerpo como locus de deseo y placer y, por otro, ve ese cuerpo como lugar de lo perverso. Entiéndase: de un perverso con limitaciones, atento a la heterosexualidad. Si la sensualidad, el juego de roles sexuales y el voyeurismo erótico abundan en los textos latinoamericanos casi no hay ejemplos de la naturaleza transgresiva del alto decadentismo, ni reflexiones morales que resulten de esa transgresión, ni la reformulación de sexualidades que tal reflexión propondría. Los textos se leen más por sus efectos excitantes que por su significado subversivo: los latinoamericanos admiran a Huysmans; no lo reescriben, o no pueden reescribirlo. Además, tienden a distanciarse de la transgresión cuando la perciben, e incluso a denunciarla en los mismos términos utilizados por los críticos más acérrimos del decadentismo, temerosos de ser atrapados desviándose de un código tácito de decoro. Si bien Darío admira el *Monsieur Vénus* de Rachilde, llama a su autora "la roja flor de las aberraciones sexuales", añadiendo que este es uno de "esos libros que deberían leer tan solamente los sacerdotes, los médicos y los psicólogos".[10] La misma duplicidad, la misma atracción mezclada con mojigatería (cuyos efectos *porno-soft* son evidentes) se nota cuando Darío habla –recurriendo una vez más a la figura del fantasma– de Lautréamont:

> No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bizarría literaria, o gusto de un manjar nuevo. Hay un juicioso consejo de la Kábala: "No hay que juzgar al espectro porque se llega a serlo". Y si

[10] Rubén Darío, "Rachilde", *Obras completas* 2, ob. cit., p. 367.

existe autor peligroso a este respecto es el conde de Lautréamont. [...] Si yo llevase a mi musa cerca del lugar en donde el loco está enjaulado vociferando al viento, le taparía los oídos.[11]

Podría decirse que estos ensayos de Darío (y, en menor medida, los de Martí) son sobre todo piezas circunstanciales, producto de un periodismo apresurado y no de la reflexión crítica; que Darío, especialmente, puede haber buscado agradar a un público de clase media no iniciado que posiblemente no aprobara ciertas actitudes frente al cuerpo y, más precisamente, frente a lo sexual, que los autores extranjeros volvían explícitas. Tal vez sea el caso pero esto confirma, de algún modo, mi argumento. Importa poco lo que estos autores "realmente" pensaran sobre esta cuestión; importa más señalar que esta duplicidad con la que introducían el decadentismo a un público latinoamericano, criticándolo a su vez para evitar críticas, era una actitud necesaria dado el contexto en el que esta literatura era leída.

Quiero reflexionar sobre ese contexto deteniéndome en un texto poco conocido, *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos en 1880*, escrito a comienzos del siglo XX por un subcomisario de policía argentino, Adolfo Batiz.[12] El libro, significativamente titulado "Contribución a los Estudios Sociales", refleja la misma duplicidad que señalé en la literatura, esto es, por un lado, atracción y tolerancia hacia la sexualidad "natural", por el otro, rechazo de lo perverso. Batiz comienza su estudio pretendidamente "científico" con un sueño que tiene en Italia, en Roma para ser preciso; la elección de lugar no es intrascendente. El sueño lo lleva a la tumba de Dante, Dante resucita, lo saluda, y charlan amablemente como si estuvieran en una entretenida sobremesa:

[11] Rubén Darío, "El conde de Lautréamont", en *Obras completas* 2, ob. cit., p. 436.

[12] Debo el descubrimiento de este texto a Jorge Salessi, cuyo trabajo sobre la construcción de la homosexualidad en la Argentina de fin-de-siglo ha inspirado gran parte de la reflexión en estas páginas.

> [L]e decía yo, ahora como entonces, la lujuria por doquier, y ahora, la lujuria y la pederastia... Voy a escribir, me dio alientos por la conformidad de opinión, se agruparon en mi mente los autores clásicos franceses y me retiraba preocupado después de una amable despedida, mas ya en los dinteles de la portada de salida, oí que Dante me decía con un tono serio y grave, alzando la voz para alcanzarme con ella: "Consuélate...".[13]

Después de un capítulo inicial que propone la vigilancia médica y legal de la prostitución, lo que sigue en el libro de Batiz no es un estudio sociológico sino una *flânerie* curiosa alrededor de Buenos Aires que no carece de encanto. De hecho, se describen los prostíbulos con cierta benevolencia, recurriendo incluso al vocabulario sensual del modernismo para describir a las mujeres. Lo que en cambio motiva la condena de Batiz es otra sección de la ciudad, el *Paseo de Julio*, porque "era el refugio de los pederastas pasivos que se juntaban alrededor de la estatua de Mazzini, el revolucionario y hombre de las libertades itálicas" (p. 25). Y el principal flagelo, sostiene, es la "granujería cosmopolita" que explota la prostitución y la lleva a sus extremos. Entre estos extremos, por supuesto, encontramos la sustancia de su soñada conversación con Dante, la lujuria y la pederastia:

[13] Adolfo Batiz (subcomisario), *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos en 1880. Contribución a los estudios sociales (libro rojo)*, Buenos Aires, Ediciones Aga-Taura, s.f., p. 13. Cito en adelante por esta edición.

[L]a prostitución ha tomado caracteres alarmantes porque tiene un crecimiento mayor que el normal y lógico, que estamos en los límites de la decadencia romana, lo que no es una exageración después de las informaciones de los escándalos en Alemania, los del príncipe de Eulembourg [*sic*], del proceso de dos generales y la existencia con vida pública de una agencia de proporcionar modelos a los pederastas pasivos, sita en Roma, calle Corso Umberto I, que existe el tráfico de modelos con caracteres internacionales desvergonzadamente, que la carne humana de mujeres lo mismo, nada pues de romances (p. 79).[14]

Esta casa en Corso Umberto I excita tanto la imaginación del jefe de policía que vuelve a ella una y otra vez, del mismo modo que Martí volvía al atuendo de Wilde:

Hemos de insistir sobre la casa que existe en Roma, a la cual nos referíamos, y que proporciona modelos a los pederastas pasivos y de la que se ha hablado mucho en la prensa diaria [...] lo que nos indica que la degeneración del homosexualismo, como el ejercicio de la prostitución en la mujer y la degeneración en general, han tomado proporciones verdaderamente excepcionales solo comparables a los tiempos del imperio romano decadente (p. 86).

[14] La referencia a Phillip Eulenberg y a los escándalos homosexuales que se descubrieron en el séquito de Guillermo II (algunos de ellos implicando al propio Kaiser) nos permite fechar con precisión el libro de Batiz. El escándalo Krupp estalló en 1902, el escándalo Eulenberg en 1906, de modo que el libro de Batiz se escribió más tarde. Estas fechas revelan un aspecto interesante de la estrategia de Batiz: como su libro supuestamente trata de Buenos Aires en 1880, es claro que está usando esos escándalos –y la casa en Corso Umberto I– retrospectivamente. Para más información sobre los escándalos en sí, véase Isabel V. Hull, *The Entourage of Kaiser Wilhelm II, 1888-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 57-145.

Cuando la prostitución y la pederastia son puestas una al lado de la otra, los excesos de la primera palidecen en comparación con la segunda, y se las excusa en nombre de la naturaleza y las necesidades heterosexuales: "cada uno tiene el derecho de ocultar al mundo sus debilidades (menos los pederastas), y no sé hasta qué punto se pueden llamar debilidades a ciertos caprichos exigidos por la naturaleza" (p. 100). La policía, añade Batiz, poco puede hacer para castigar a "los nuevos escandalosos de la juventud argentina" aquellos que (¡de nuevo!) "vienen a Nápoles y a Roma pidiendo modelos, como el príncipe de los escándalos alemanes a la casa de la calle Corso Umberto I" (p. 83). Debemos recordar que los escándalos en el entorno del Kaiser estallaron precisamente cuando la Argentina reestructuraba su ejército de acuerdo con el modelo prusiano, dato que seguramente contribuyó a la ansiedad del buen jefe de policía.

Lo que interesa aquí no es solo la ansiedad que despierta la homosexualidad concretamente física –uno de los méritos del libro de Batiz es que documenta la existencia de una floreciente comunidad gay en el Buenos Aires de la época–[15] sino también la notable inestabilidad del término "pederasta", la facilidad con la cual es metaforizado o fusionado con otros tipos amenazadores. Los pederastas (en el libro de Batiz siempre "pederastas pasivos") pasan a ser sinónimo de personajes indeseables y más bien "activos": proxenetas, ladrones, informantes. Y lo que es más importante, los pederastas (y por extensión, los proxenetas,

[15] Batiz no habla de lesbianas y hay poca documentación disponible sobre el tema. Un artículo como el de Víctor Mercante "Fetiquismo y uranismo femenino en los internados educativos", en *Archivos de Criminología y Ciencias Afines*, 1903, pp. 22-30, llamando la atención de los educadores sobre este "estado mórbido" en las escuelas de Buenos Aires, muestra que al menos fue asunto de preocupación para el *establishment* médico-legal aunque la lesbiana no llega del todo a constituirse en categoría como lo hará el "pederasta pasivo".

informantes, etc.) remiten invariablemente a lo *no-nacional*. La homosexualidad existe en la Argentina, nos cuenta Batiz, pero en realidad, viene de lejos, de Italia, de esa casa en Corso Umberto I que exporta decadentes modelos romanos a Buenos Aires.

El uso del término "modelo" es por supuesto de capital interés aquí, dado que describe esta transacción sexual en un contexto de dependencia poscolonial aun cuando la critica. ¿Quiénes son, después de todo, estos modelos? *¿Qué es lo que hacen exactamente?* Tomando el término literalmente, podría asumirse que estos son modelos sobre los que los "pederastas pasivos" se modelan a sí mismos, "originales" europeos de las "copias" latinoamericanas. Sin embargo no es del todo el caso, dado que el sujeto del libro de Batiz es la denuncia del crecimiento de la prostitución "más allá de lo normal y lo lógico". Insinuando un comercio más íntimo que la mera emulación, "modelo" indica más bien un proveedor sexual, "importado" a la Argentina para satisfacer a los "pederastas pasivos" por la misma "granujería cosmopolita" que trafica prostitutas. Si es este, como sospecho, el caso, el término se vuelve mucho más "activo" (y más amenazante) de lo que parecería a primera vista. Pero ¿por qué usar el término "modelo"? ¿Puede acaso el término referir a los "artistas modelos", tan populares en el siglo XIX, que posaban en *tableaux vivants* de indudable carga erótica[16] o es simplemente un eufemismo? Aunque el significado del término es oscuro, lo que importa es el modo en que funciona en su contexto sociocultural, y el efecto inquietante que produce esa contextualización. No debe olvidarse, después de todo, que *el modelo* es noción clave en la poética de la imitación adoptada por la América latina de fines del XIX con el propósito de crear nuevas formas culturales: como ya había

[16] Véase Michael Moon, *Disseminating Whitman*, Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1991, p. 70.

dicho Darío, "*Qui pourrais-je imiter pour être original?*". De modo que el censurable escenario de Batiz –el "pederasta pasivo" buscando el "modelo" romano para gratificación sexual o estética– parodia un patrón de dependencia e incorporación que no es *en sí* censurable sino por el contrario aceptable, incluso deseable, cuando se aplica a textos y no a cuerpos. En el uso que hace Batiz del término "modelo", que, por feliz coincidencia, reúne para el lector la actitud literaria dominante del período con su contraparte corporal pervertida, ¿no se podría entonces leer *algo más*, algo que *no puede ser dicho* dentro de los discursos hegemónicos del período, esto es, que las nuevas construcciones de la literatura también implican nuevas construcciones de la sexualidad y el género, nuevas configuraciones de los cuerpos?

Para Batiz, sin embargo, tal fusión de *modelos* era impensable: lo bueno venía del exterior, para ser imitado, bajo la forma de modelos literarios "elevados"; lo malo también venía del exterior, para contaminar, bajo la forma de despreciables modelos que traían terribles hábitos "bajos". Por supuesto, esta última percepción no era nueva y, en países como la Argentina, donde la configuración del pueblo estaba cambiando de manera acelerada por efecto de una inmigración principalmente masculina, pasó a ser un problema urgente. La preocupación que Wilde producía en Darío y Martí encuentra su paralelo en los discursos técnicos de los incipientes estados-nación, discursos manejados por esos años en toda América latina por psiquiatras, sociólogos, hombres de derecho y, sí, inspectores de policía que intentaban definir, clasificar y analizar la desviación sexual "extranjera" como una de las enfermedades traídas por la inmigración.[17] La taxonomía paranoica que resultaba de estos

[17] Véase Jorge Salessi, *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires, 1871-1914)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995.

discursos volvía naturales el rechazo y la persecución, tan "lógicos" como el rechazo que el cadáver perruno de Oscar Wilde despertaba en los hombres normales.

Condenado al *closet* de la no-nacionalidad, el extranjero fue así construido como un otro enfermo, perverso y en última instancia amenazante. Así como el discurso de la conquista española había feminizado al otro americano nativo[18] y el discurso de la España metropolitana había feminizado a sus sujetos criollos, el discurso hegemónico del nacionalismo decimonónico pervierte, y en particular emascula, al inmigrante masculino. Se le asigna una suerte de afeminamiento performativo que, según el peligro que significa, va de lo simplemente grotesco a lo social y moralmente amenazador.[19]

*

Ni Darío ni Martí mencionan abiertamente la homosexualidad (o, para usar el término de la época, la pederastia) en sus crónicas literarias. Si aluden a ella, lo hacen de manera oblicua y, sobre todo, defensiva. Martí, al escribir sobre Whitman,

[18] Margarita Zamora, "Abreast of Columbus: Gender and Discovery", en *Cultural Critique*, 17, 1990-1991, pp. 127-151.

[19] Este debilitamiento por medio de la homosexualización es particularmente virulento en casos en que el extranjero ocupa, o se lo percibe ocupando, una posición "no natural" de poder. Véase la siguiente descripción de los prestamistas judíos, "notablemente reacios a las mujeres", que propone José María Ramos Mejía: "El hábito de cuidar al acreedor, de rondar el inmueble empeñado, de ir cautelosamente detrás de los hombres necesitados, inquiriendo su estado de alma, les da ciertos aspectos de amantes misteriosos [...] sus procedimientos de seducción, acaban de caracterizar su verdadera índole moral enrolándolos en la larga protervia de los invertidos" (José María Ramos Mejía, *Los simuladores de talento* [1904], Buenos Aires, Tor, 1955, pp. 166-167). El mismo Ramos Mejía, cuando discute el mal gusto de los relativamente inofensivos inmigrantes italianos (*guarangos*), se burla de ellos llamándolos

procura blanquearlo de los "imbéciles" que "con remilgos de colegial impúdico" ven en sus poemas "las viles ansias de Virgilio por Cebetes"[20] y se apresura a corregir (tal como hizo, no debería olvidarse, el mismo Whitman)[21] esas lecturas. Con desprecio comparable, Rubén Darío rechaza las referencias a la homosexualidad de Verlaine como "una nebulosa leyenda que ha hecho crecer una verde pradera en que ha pastado a su placer el '*pan-muflisme*'",[22] y, cuando reseña la piadosa biografía de Lepelletier sobre el poeta, declara que acerca de la presunta relación con Rimbaud "hay documentos en que toda perspicacia y malicia quedan en derrota, hallándose, en último resultado, que tales o cuales afirmaciones o alusiones en prosa o verso no representan sino aspectos de simulación [...]".[23]

Lo que llama la atención tanto en Martí como en Darío no es que se evite la cuestión de la homosexualidad sino, precisamente, que se la plantee; que aparezca, de hecho, como inevitable. Una vez que se la nombra, sin embargo, se la desmiente enérgicamente, considerándola calumnia. En lo que respecta a sus mentores –Verlaine, Whitman y Wilde, en este caso, pero también otros precursores europeos–, el modernismo no solo

"invertidos culturales": el italiano guarango, escribe, "se parece a los invertidos del instinto sexual que revelan su potencia dudosa por una manifestación atrabiliaria de los apetitos. Necesitan de ese color vivísimo, de esa música chillona, como el erotómano del olor intenso de la carne; quiere las combinaciones bizarras y sin gusto de las cosas, como este de las actitudes torcidas y de los procedimientos escabrosos para satisfacer especiales idiosincrasias de su sensibilidad" (José María Ramos Mejía, *Las multitudes argentinas* [1899], Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L.J. Rosso, 1934, p. 257).

[20] José Martí, "El poeta Walt Whitman", en *Obras completas* 13, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1975, p. 137. Para la relación de Martí con Whitman, véase más abajo el capítulo "Lazos de familia", p. 114.

[21] Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men*, ob. cit., p. 203.

[22] Rubén Darío, "Verlaine", en *Los raros*, *Obras completas* 2, ob. cit., p. 298.

[23] "La vida de Verlaine", en Rubén Darío, *Obras completas*, 2, ob. cit., p. 718.

somete sus textos a un proceso creativo de traducción cultural; también traduce las vidas de los escritores a un guión aceptable, borrando las marcas de un desvío que no solo mancilla a aquellos mentores sino, acaso, a él mismo. Sin duda el movimiento más llamativamente homosocial de la literatura latinoamericana (aunque el llamado Boom de los años sesenta no le va en zaga), la *hermandad* constituida por los modernistas (para utilizar el término prerrafaelita tan caro a Rubén Darío), no quiere que se lo juzgue culpable por asociación: quiere ser "bien leído". Aun años después, esta misma ansiedad cultural aparece en los críticos del *modernismo*. Dos veces, al comparar a Darío con Verlaine, Octavio Paz siente la necesidad de decirnos que la poesía de Darío era viril, mientras que Carlos Fuentes, cuando habla del *Ariel* de Rodó, lo alaba por sus "momentos más fornidos".[24]

La combinación de homofobia y xenofobia, la insistencia en adjudicar la perversión al "afuera", sostenida por un celo que más bien indica cuán "adentro" está en verdad ese "afuera", consolidan, por contraste, la noción de una salud nacional, incluso continental. Noción elaborada y perfeccionada, como es de suponer, en ateneos exclusivamente masculinos, en general congregados alrededor de una figura mayor, tiene en el Próspero del *Ariel* de Rodó su mejor exponente. Me aventuraré un paso más, y contextualizaré esta noción de salud no solo en términos de un cuerpo social sino también de un cuerpo político, y consideraré brevemente uno de los proyectos profilácticos para preservar la salud nacional más notables, pergeñado justamente por uno de esos mentores, José Enrique Rodó.

Pedagogo (uso la palabra con toda deliberación) a quien se podría describir como cruza de Matthew Arnold y de Auguste

[24] Octavio Paz, "El caracol y la sirena", ob. cit., pp. 31 y 39. Carlos Fuentes, prólogo en inglés a José Enrique Rodó, *Ariel*, Austin, University of Texas Press, 1988, p. 17.

Renan, Rodó convoca temprana atención como *maître à penser* con un artículo de 1899 sobre la poesía de Rubén Darío. El artículo funciona como diagnóstico y como cuento con moraleja; comienza, memorablemente, con una declaración que pone en su lugar al para entonces célebre nicaragüense: "Indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América".[25] Sin entrar en los detalles del texto, quiero detenerme en ciertos aspectos porque encuentro en él signos de la misma duplicidad que ya mencioné. Por un lado, se trata de una lectura simpática, en la que Rodó literalmente asume la voz de Darío, en un acto de ventrilocuismo poético; mientras escribe, recrea cuidadosamente los poemas, regodeándose en la sensualidad de Darío (e intensificándola en más de una ocasión) con el único interés (dice a quien quiera creerle) de ejercer una crítica literaria seria. Pero por otro lado, se nota la necesidad por parte de Rodó de contener el sentimiento desbordado. En la apreciación que hace de Darío se observa cierto desasosiego, como la sensación de que en esta poesía hay algo malo y, más precisamente, *de que hay algo malo para América latina*. Hay algo enfermizo, artificial, *amanerado* en la poesía de Darío, explica Rodó, aun cuando se deleita en la misma suavidad que denuncia. No hay pasión heroica, no hay gestos trágicos fuertes, no hay sinceridad en esta poesía sino, en su lugar, "los mórbidos e indolentes escorzos, las serenidades ideales, las languideces pensativas, todo lo que hace que la túnica del actor pueda caer constantemente, sobre su cuerpo flexible, en pliegues llenos de gracia" (p. 172). Y Rodó continúa:

> En nuestro idioma severo ¿cuándo la voluptuosidad ha obtenido del verso, para su carcaj de cazadora, dardos semejantes?

[25] José Enrique Rodó, *Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 169-192. Cito en adelante por esta edición.

¡Porque la voluptuosidad es el alma misma de estos versos; se hunden, se estiran, ronronean, como los gatos regalones, en los cojines de la voluptuosidad! Versos golosos, versos tentadores y finos, versos capaces de hacer languidecer a una legión de Esparta... Si se tratase de ir a la guerra, yo los proscribiría como a la Maga ofertadora de un filtro pérfido y enervador (p. 179).

La sexualidad del hombre Darío no cae bajo sospecha, sí la de su poesía.[26] La condena de Rodó no difiere mucho de la crítica que ya había hecho Martí en "Nuestra América" de la poesía "de poca hombría", con idénticas insinuaciones de homoerotismo: "Hembras, hembras débiles parecerían ahora los hombres, si se dieran a apurar, coronados de guirnaldas de rosas, en brazos de Alejandro y de Cebetes, el falerno meloso que sazonó los festines de Horacio".[27] Aunque la afirmación de Martí es considerablemente anterior al ensayo de Rodó, la actitud es la misma: se recurre a los mismos clichés emasculantes para denunciar la molicie e indicar debilidad. La desvanecida legión espartana, el abrazo de Alejandro, el vino y las rosas conjuran un tipo de helenismo "erróneo" que debería ser proscripto, en primer lugar en nosotros mismos.

Como Batiz en los barrios de Buenos Aires, Rodó lleva a cabo una lectura voyeurista de Darío semejante a la que Martí había hecho del cuerpo vivo de Wilde y el mismo Darío de su cuerpo muerto. Rodó, el maestro de la virtud cívica latinoamericana –de quien un discípulo se preguntaba por qué

[26] Escribe veinte años más tarde José Bergamín: "La castidad de la desnudez es prueba de virilidad: poesía de Bécquer; la sensualidad de los ropajes, de afeminamiento: poesía de Rubén Darío". Citado en Emir Rodríguez Monegal, "Encuentros con Rubén Darío", *Mundo nuevo* 7, 1967, p. 12.

[27] José Martí, "El poema del Niágara", en *OC*, 7, p. 224.

se encerraba en su cuarto para leer los diálogos de Platón–[28], está tan fascinado por la languidez de la poesía de Darío como Martí estaba fascinado por la cabellera de Wilde y Batiz por la mítica agencia romana que proveía modelos a los pederastas pasivos. Pero Rodó inscribe su fascinación y su desconfianza ante lo mórbido, su preocupación por la virilidad y la emasculación, en un contexto no solo literario y social sino claramente político. En la poesía de Darío lee la amenaza no como algo que viene de afuera (de la Inglaterra victoriana, de la Francia finisecular, de la agencia romana, de los barcos de inmigrantes del sur de Europa) sino como movimiento interior, inmensamente más peligroso: es en el texto de un latinoamericano y no de un extranjero donde Rodó percibe (a la vez seducido y alarmado) la languidez, la suavidad, la enfermedad, la falta de fibra heroica, la feminización, el posible, aunque no nombrado, homoerotismo. En un tiempo de desazón continental, en el que América latina teme perder su precaria identidad ante la amenaza de los Estados Unidos, el sensual Darío no puede ser, no *debe* ser, según Rodó, "el poeta de América". Si bien su poesía es promesa de renovación estética y fuente de gozo, es también amenaza ideológica y foco infeccioso: no vaticina un sano continentalismo. De ahí la necesidad del *Ariel* de Rodó, el ensayo que muy poco después escribe para la "juventud de América" y que será, durante años, la propuesta más popular de una identidad latinoamericana "fuerte". Mezcla de *caritas* evangélica, helenismo renaniano y virilidad sentimentalizada, propone una "cura" para la tan atractiva como dañina *mollitia* de la decadencia europea a la vez que previene contra el utilitarismo muscular de los Estados Unidos. En una palabra,

[28] Víctor Pérez Petit, *Rodó. Su vida, su obra*, Montevideo, Imprenta Latina, 1918, p. 45.

instruye a la intelectualidad sobre modos de convivir inteligentemente como buenos *hombres* latinoamericanos.

No sorprende que Darío, luego de la crítica que Rodó hace de su poesía y del didáctico *Ariel* que le sigue, asuma una nueva perspectiva en *Cantos de vida y esperanza* y se postule como poeta de "la humana energía", rechazando en buena parte su estética anterior. Tampoco es sorprendente que una formulación de corrección política y moral tan convincente como *Ariel*, en la que el pánico homosexual se remplaza saludablemente con una camaradería masculina *pro patria*, haya pasado a caracterizar no solo el modernismo tardío sino también la literatura que lo siguió. Uno de los resultados del pánico homosexual finisecular fue la casi total supresión del cuerpo masculino de la literatura latinoamericana: la virilidad sentimental propuesta por Rodó era sobre todo *cosa mentale*, abstracción rara vez acompañada (como lo fue en movimientos nacionales de otros países)[29] por el redescubrimiento y la estetización del cuerpo. Así como el cuerpo se oculta, así todas las manifestaciones sexuales y eróticas que se desvían de la norma "saludable", patriarcal, heterosexual van a parar al *closet* de la representación literaria, para no hablar del *closet* de la crítica. Una de las tareas que esperan al lector de hoy es mirar, con la misma intensidad con que Martí inspeccionó a Wilde, la misma curiosidad con que Batiz observó Buenos Aires, la misma fascinación con que Darío "miró" el cadáver de Wilde, la misma simpatía con la que Rodó reconoció a Darío (y sin la ansiedad que teñía aquellas cuatro miradas), la producción textual de América latina a partir del siglo XIX para entender las formas que asume el silencio y las figuraciones oblicuas a las que se recurre para decir lo indecible.

[29] Véase George L. Mosse, *Nationalism and Sexuality. Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe* (1985), Madison y Londres, University of Wisconsin Press, 1988, especialmente el capítulo 3.

La política de la pose

> El momento en que el garzón arranca el loto, para conducir su agrado al visitante. El otro garzón que apoyándose en el azar de su memoria repite felizmente el verso. Y el poeta que enterrado en su silencio y en el coro de los otros silencios siente como la futura plástica en que su obra va a ser apreciada y recibe como una nota anticipada.
>
> José Lezama Lima, "Julián del Casal"

En un simposio que tuvo lugar hace años intenté resumir el tema que me ocupa en este libro, es decir las economías del deseo en la América latina finisecular, considerando cómo esas economías marcaban lo que podría llamarse, de manera muy general, las políticas culturales del modernismo. Concretamente, dedicaba especial atención al tema del que vengo hablando, es decir, la desazón que provoca en ciertos intelectuales de la época la figura de Oscar Wilde. Mi trabajo intentaba recuperar aquel momento, fugaz y sin duda utópico, en que los dos "lados" de Wilde, el frívolo, si se quiere, y el político, podían pensarse juntos antes de que la presión de la ideología los separara, supeditando el primero al segundo hasta hacerlo desaparecer.

A juzgar por la reacción de uno de los moderadores, la ambivalencia y la desazón no se limitaban al siglo pasado, ya que su comentario, cediendo a su vez a una ideología vuelta naturalizado hábito de lectura, retuvo uno solo de esos aspectos de Wilde, el que llamaré, por conveniencia, el frívolo. Pasó a considerar la relación entre Wilde e Hispanoamérica

en términos de mímica y de mistificación, recalcando su ligereza de gesto superfluo: en Hispanoamérica se había jugado a ser (o a parecer; volveré sobre esta diferencia) Wilde, como quien se pone un disfraz o se coloca un clavel verde en la solapa. El decadentismo era, sobre todo, cuestión de *pose*.[1]

Esta reacción no estaba tan lejos de cierta lectura de la literatura finisecular que se hizo en la época misma, aquella lectura que veía la pose como etapa pasajera correspondiente a un primer modernismo de evasión, distinto de un segundo modernismo americanista, el que era "de veras". Fue esa, por ejemplo, la lectura de Max Henríquez Ureña. A propósito de las "Palabras liminares" de Darío a *Prosas profanas*, escribe: "Rubén asume una *pose*, no siempre de buen gusto: habla de su espíritu aristocrático y de sus manos de marqués [...]. Todo esto es *pose* que desaparecerá más tarde, cuando Darío asuma la voz del Continente y sea el intérprete de sus inquietudes e ideales".[2]

Desdeñada como frívola, ridiculizada como caricatura, o incorporada a un itinerario en el que figura como etapa inicial y necesariamente imperfecta, la pose decadentista despierta escasa simpatía. Yo quisiera proponer aquí otra lectura de esa pose: verla como gesto decisivo en la política cultural de la Hispanoamérica de fines del XIX; verla, sí, como capaz de expresar, si no "la voz del Continente", por cierto una de sus muchas voces, y verla precisamente como comentario de las "inquietudes e ideales" de ese continente.

[1] El mismo trabajo, leído ante la Asociación Internacional de Hispanistas en sesión plenaria, suscitó una reacción similar por parte de una persona del público, quien preguntó si la ambivalencia de Martí y de Darío con respecto a Wilde no tendría que ver con el hecho de que estaban preocupados con algo "más importante", es decir, "la construcción de una identidad continental".

[2] Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 97.

Quiero considerar la fuerza desestabilizadora de la pose, fuerza que hace de ella un gesto político.

Dar a ver: el cuerpo (en) público

En el siglo XIX las culturas se leen como cuerpos: piénsese en las lecturas anatómicas que hace Sarmiento tanto de España como de la Argentina, o en las enfermedades de occidente, considerado organismo vivo, vaticinadas por Max Nordau, para dar tan solo dos ejemplos. A su vez, los cuerpos se leen (y se presentan para ser leídos) como declaraciones culturales. Para reflexionar sobre el trabajo de pose, quiero rescatar ese cuerpo, recalcar su aspecto material, su inevitable proyección teatral, sus connotaciones plásticas; ver qué gestos acompañan, antes bien determinan, la conducta del *poseur*. Pensar sobre todo cómo se construye un campo de visibilidad dentro del cual la pose es reconocida como tal y encuentra una coherencia de lectura.

La exhibición, como forma cultural, es el género preferido del siglo XIX, la escopofilia, la pasión que la anima. Todo apela a la vista y todo se especulariza: se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales, se exhiben nacionalismos en los grandes desfiles militares (cuando no en las guerras mismas concebidas como espectáculos), se exhiben enfermedades en los grandes hospitales, se exhibe el arte en los museos, se exhibe el sexo artístico en los "cuadros vivos" o *tableaux vivants*, se exhiben mercaderías en los grandes almacenes, se exhiben vestidos en los salones de modas, se exhiben tanto lo cotidiano como lo exótico en fotografías, dioramas, panoramas. Hay *exhibición* y también hay *exhibicionismo*. La clasificación de la patología ("obsesión morbosa que lleva a ciertos sujetos a exhibir sus órganos genitales") data de 1866; la creación de la categoría individual, *exhibicionista* –categoría que marca el paso del *acto* al *individuo*–, de 1880.

Exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca. Así, por ejemplo, los fotógrafos de ciertas patologías retocaban a sus sujetos para visibilizar la enfermedad: como muestran los archivos médicos de la ciudad de París, a las histéricas se les pintaban ojeras, se las demacraba, a efectos de representar una enfermedad que carecía de rasgos definitorios. Me interesa esa visibilidad acrecentada en la medida en que es indispensable para la pose finisecular. Manejada por el *poseur* mismo, la exageración es estrategia de provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso. No difiere esta estrategia del maquillaje, tal como lo entiende Baudelaire: "el maquillaje no ha de esconderse o evitar ser descubierto; al contrario, debe exhibirse, si no con afectación, por lo menos con una suerte de candor".[3]

El fin de siglo procesa esa visibilidad acrecentada de maneras diversas, según dónde se produce y según quién la percibe. Así, la crítica, el diagnóstico o el reconocimiento simpático (o antipático) son posibles respuestas a ese exceso, a la vez que son, no hay que olvidar, formas de una escopofilia exacerbada. Mírese desde donde se mire, el exceso siempre fomenta lo que Felisberto Hernández llamaría más tarde la "lujuria de ver".

Jugar al fantasma

En dos ocasiones, al hablar de un "raro", recurre Darío a un precepto de la cábala citado por Villiers de l'Isle Adam en *La Eva futura*: "*Prends garde! En jouant au fantôme, on le devient*".[4]

[3] Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", en *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, "Pléiade", 1954, p. 914.

[4] Mathieu Villiers de l'Isle Adam, *L'Eve future*, en *Oeuvres complètes* I, Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, p. 103.

En el ensayo de *Los raros* dedicado a Lautréamont, escribe en efecto Darío: "No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bizarría literaria o gusto de un manjar nuevo. Hay un juicioso consejo de la Kábala: No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo".[5] Y en "Purificaciones de la piedad", artículo publicado a los pocos días de la muerte de Oscar Wilde, observa Darío, como ya he mencionado, que "desdeñando el consejo de la cábala, ese triste Wilde *jugó al fantasma y llegó a serlo*".[6] En ambos casos la frase se usa de manera admonitoria, para señalar los excesos de dos escritores y las trampas de una simulación que tuvo consecuencias funestas. Pero el giro interpretativo que da Darío a la frase es curioso. Jugar al fantasma y llegar a serlo supondría un afantasmamiento, una desrealización, un volverse no-tangible o no-visible. En cambio, la frase de Darío parece indicar lo contrario: un exceso de visibilidad, de presencia. Aplicada a Wilde, que es el "fantasma" que aquí me interesa, significa que el juego de Wilde se volvió excesivamente visible, y que ese exceso llevó a Wilde a su ruina. Wilde *juega* a ese algo que no se nombra y de tanto jugar a ese algo –de tanto *posar* a ese algo– da visibilidad, llega a ser ese algo innombrable.

No está de más recordar aquí la densa textura semántica que adquirió el término "posar" en los procesos judiciales de Wilde. En carta a su hijo Lord Alfred Douglas del 1° de abril de 1894, escribe el marqués de Queensberry: "No es mi propósito analizar esta intimidad [se refiere a la relación entre Wilde y su hijo], y no hago denuncias. Pero en mi opinión posar a algo es tan malo como serlo [*to pose as*

[5] Rubén Darío, *Obras completas* 2, Madrid, Afrodisio Aguado, ob. cit., p. 436.

[6] Ibíd., t. 3, p. 471.

a thing is as bad as to be it]".[7] Cuando unos meses más tarde se presenta Queensberry en casa de Wilde, lo acusa nuevamente de pose: "No digo que usted lo sea, pero lo parece, y posa a serlo, lo que es igualmente malo".[8] En carta a su suegro, por la misma época, escribe Queensberry: "Si estuviera seguro del asunto [*the thing*], mataría al tipo de inmediato, pero solo puedo acusarlo de posar".[9] Por fin, el 18 de febrero de 1895, a manera de provocación, deja Queensberry una tarjeta para Wilde en el Albemarle Club de Londres con la errata que pasó a ser célebre: "*To Oscar Wilde posing Somdomite*" –"para Oscar Wilde, que posa de somdomita [sic]"–. El resto, como dicen, pertenece a la historia.

Lo que no se nombra (el *algo*, el *lo*, el *asunto*) es desde luego el ser homosexual de Wilde, lo que no cabe en palabras porque no existe todavía como concepto (es decir, el homosexual como *sujeto*), pero que el cuerpo, los gestos, la pose de Wilde anuncian.[10] "Es importante recordar –escribe Moe Meyer– que Wilde no fue procesado inicialmente por actividad sexual perversa (sodomía) sino por un acto perverso de significación (posar de sodomita). Fue inicialmente un reo semiótico, no un reo sexual".[11] Que la corona iniciara luego un segundo proceso, acusando a Wilde ya no de *posar* sino de *ser*, muestra la fuerza

[7] H. Montgomery Hyde, *The Trials of Oscar Wilde*, Londres, Dover Publications, 1973. p. 71.

[8] Ibíd., p. 73.

[9] Ibíd., p. 74.

[10] Véanse al respecto las inteligentes observaciones de Alan Sinfield: "El desafío para el crítico es recuperar el momento de indeterminación. No es que la idea que tenemos hoy de 'el homosexual' se disimulara tras estos silencios, como una estatua debajo de una sábana, plenamente formada y pronta a ser revelada". *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, Nueva York, Columbia University Press, 1994, p. 8.

[11] Moe Meyer (comp.), *The Politics and Poetics of Camp*, Nueva York y Londres, Routledge, 1994, p. 98.

identificatoria de esa pose. La pose abría un campo político en el que la identificación –en este caso, el homosexual– empezaba a cobrar cuerpo era re-presentado, inscripto. Los juicios de Wilde, iniciados por la denuncia de una *pose*, brindaron un espacio de clasificación. Como observa Jeffrey Weeks, "Los juicios no solo fueron muy dramáticos, fueron altamente significativos en que crearon una imagen pública para el homosexual".[12]

El amaneramiento *voulu*

Si bien no toda pose finisecular remite directamente al homosexual, sujeto en vías de ser formulado y para cuya formulación, tanto cultural como específicamente legal, será decisivo el aporte de Wilde, el concepto de *pose* remite a un histrionismo, a un derroche, y a un amaneramiento tradicionalmente signados por lo *no masculino*, o por un masculino *problematizado*; amaneramiento que, a partir de Wilde, y acaso más en Hispanoamérica que en Europa (volveré sobre este punto), se torna cada vez más sospechoso, sujeto de ese ya mencionado pánico teorizado por Eve Sedgwick.[13] Es decir, la pose finisecular –y aquí está su aporte decisivo a la vez que su percibida amenaza– problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos, proponiendo nuevos modos de identificación basados en el reconocimiento de un deseo más que en pactos culturales, invitando a (jugando a) nuevas identidades. Se trata ahora no meramente de actitudes –languidez,

[12] Jeffrey Weeks, *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*, Londres, Quartet, 1977, p. 21.

[13] Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

neurastenia, molicie–, sino de la emergencia de un sujeto y, se podría agregar, atendiendo a las connotaciones teatrales del término, de un nuevo *actor* en la escena político-social.

En Hispanoamérica, la pose finisecular plantea nuevos patrones de deseo que perturban y tientan a la vez. Por eso –para conjurar su posible carga transgresiva, por lo menos homoerótica– se la suele reducir a la caricatura o neutralizar su potencial ideologico viéndola como mera imitación. Se la acepta como detalle cultural, no como práctica social y política. Se la reduce al afeminamiento jocoso; para citar a un crítico, a "una fastidiosa cháchara de *snobs* que van a nuestras selvas vírgenes con polainas en los zapatos, monóculo impertinente en el ojo, y crisantemo en el ojal".[14]

Pose y patología

En su mencionada reseña acerca del "piadoso y definitivo libro" de Edmond Lepelletier sobre Verlaine, escribe Rubén Darío:

> Los amigos de asuntos tortuosos se encontrarán desilusionados al ver que lo referente a la famosa cuestión Rimbaud se precisa con documentos en que toda perspicacia y malicia quedan en derrota, hallándose, en último resultado, que tales o cuales afirmaciones o alusiones en prosa o verso no representan sino aspectos de simulación, tan bien estudiados por Ingegnieros [sic].[15]

La cita de Darío me lleva a reflexionar sobre un último aspecto de la pose. No en la pose como signo de amanera-

[14] Pedro Emilio Coll, en Arnold L. Ulner, *Enrique Gómez Carrillo en el modernismo, 1889-1896*, Diss. Univ. of Missouri, 1972, p. 207.

[15] Rubén Darío, *Obras completas* 2, ob. cit., p. 718.

miento, como visibilización de la no-masculinidad, sino en el amaneramiento, la visibilización de la no-masculinidad –la homosexualidad, en el caso preciso de Verlaine– como pose. Aparentemente se trata de una simple inversión de términos. Propongo que la inversión es algo más, que los términos no son exactamente reversibles ni equivalentes, que su inversión imprime una nueva dirección en lo que podríamos llamar la epistemología de la pose. El doble itinerario sería el siguiente: 1) la pose remite a lo no mentado, al *algo* cuya inscripción la constituye la pose misma: la pose por ende *representa*, es una *postura* significante; pero 2) lo no mentado, una vez inscripto y vuelto visible, se descarta ahora como "pose": una vez más la pose representa (en el sentido teatral del término) pero como *impostura* significante. Dicho aún más simplemente: la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo.

La cita de Darío también me sirve como introducción a la obra de quien se empeñó en trabajar la pose clínicamente con ejemplar ahínco, incorporándola en su sistema *a la vez como patología y como terapia*. Hablo por supuesto de José Ingenieros –que no es *Ingegnieros*, como escribe Darío, sospecho que no inocentemente–, quien dedica buena parte de su investigación psiquiátrica al estudio de la simulación, transformándola de fenómeno puramente biológico de adaptación (el mimetismo animal) en categoría moral negativa. La simulación, para Ingenieros, es una estrategia de adaptación que importa un falseo, y es por ende moralmente objetable, es "*un medio fraudulento de lucha por la vida*".[16] "[E]n la simulación

[16] José Ingenieros, *La simulación en la lucha por la vida* (1903), en *Obras completas* I, revisadas y anotadas por Aníbal Ponce, Buenos Aires, Ediciones L.J. Rosso, 1933, p. 114; subrayado en el original. Las citas de esta obra aparecen de ahora en adelante directamente en el texto precedidas por *S*.

–añade– *las apariencias exteriores de una cosa o acción hacen confundirla con otra, sin que efectivamente le equivalga*" (*S*, p. 123; subrayado en el original). Para Ingenieros, no se puede simular (posar) ser lo que se es: la pose necesariamente miente.[17]

And yet, and yet... Hay un curioso desliz, en una serie de ejemplos en *La simulación en la lucha por la vida*, que seriamente cuestiona esta aseveración:

> El ambiente impone la fraudulencia: vivir, para el común de los mortales, es someterse a esa imposición, adaptarse a ella. Quien lo dude, imagínese por un momento que el astuto especulador no simule honestidad financiera; que el funcionario no simule defender los intereses del pueblo; que el literato adocenado no simula las cualidades de los que triunfan; que el comerciante no simule interesarse por sus clientes; que el parásito no simule ser útil a su huésped, [...]; que el pícaro no simule la tontería y el superior la inferioridad, según los casos; el niño una enfermedad, el maricón el afeminamiento [...] (*S*, p. 185).

Si no me equivoco, el último ejemplo rompe notablemente con el esquema de simulación fraudulenta: el maricón no simula ser lo que no es (como el astuto especulador que simula ser honesto) sino, podría decirse, *lo que es*. La simulación, la pose, parecería reforzar en lugar de reemplazar con el signo opuesto. El ejemplo no cabe pues dentro del planteo de Ingenieros a menos de imaginar una interpretación de proyección ideológica más drástica. El "maricón" es "en realidad" un

[17] En otro capítulo apunta Ingenieros: "*Simular* [...] es adoptar los caracteres exteriores y visibles de lo que se simula, a fin de confundirse con lo simulado. La mentira, la hipocresía, la astucia, pueden asumir formas que involucren el fenómeno especial de la simulación, pero no son siempre y necesariamente simulaciones" (*S*, p. 209).

hombre, por lo tanto, al simular lo femenino, posa a lo que no es. Así, el homosexual, como sujeto que trasciende las categorías del binarismo genérico, queda efectivamente eliminado en el planteo de Ingenieros, reducido a ser "en realidad" una cosa que "simula" ser la otra.

La actitud de vigilancia casi policíaca por parte del médico-legista que efectúa "determinaciones periciales [...] de alto interés penal" con el propósito de "desenmascarar a los simuladores" (*S*, p. 254) recuerda la vigilancia de Queensberry, empeñado en ver si Oscar Wilde era o no era *eso*. Pero en el caso de Ingenieros, el desenmascaramiento de la pose, a la vez que confirma la pericia del diagnosticador, produce otro resultado. No lleva a la acusación sino a un desplazamiento de patologías –no es, se hace; o dicho en términos de época, no es degenerado sino simulador–, y ese desplazamiento produce una suerte de alivio cultural. No solo exime al simulador sino a sus supuestos modelos, de quienes nos asegura Ingenieros que "en realidad" siempre fueron fumistas, es decir, *poseurs*: "Entre los literatos novicios es frecuente encontrar sujetos que simulan poseer malas cualidades, creyéndolas verdaderas en los fumistas por quienes están sugestionados" (*S*, p. 259). Según Ingenieros, nadie es, todos se hacen.[18] Véase por ejemplo el caso siguiente:

> Un joven literato [la versión previa del texto, en los *Archivos de psiquiatría y criminología* agrega: "decadente"], sugestionado por los fumistas franceses, creyóse obligado a simular los refinamientos y vicios fingidos por estos, conceptuándolos verdaderos. Simulaba ser maricón [la versión previa dice: "pederasta

[18] Al alivio cultural que propone Ingenieros, el "se hace" en lugar del "es", se oponen desde luego algunos textos ansiosos: el ya mencionado "estudio social" de Adolfo Batiz o la obra teatral *Los invertidos (Obra realista en tres actos)* de José González Castillo (1914), Buenos Aires, Puntosur Editores, 1991.

pasivo"], haschichista, morfinómano y alcoholista. [...] Todo era producto de sus pueriles sugestiones, fruto de las fumisterías de los estetas y superhombres cuyas obras leía de preferencia y bajo cuya influencia vivía, tratando de ajustar sus actos y sus ideas al "manual del perfecto literato decadente" (*S*, p. 241).

Otra versión del mismo caso, citada en *La simulación de la locura*, también de Ingenieros –fue de hecho su tesis doctoral–, añade detalles interesantes sobre el trabajo de simulación del sujeto observado:

> Al poco tiempo manifestó profunda aversión por el sexo femenino, enalteciendo la conducta de Oscar Wilde, el poeta inglés que en aquel entonces acababa de ser condenado en Londres, sufriendo en la cárcel de Reading las consecuencias de sus relaciones homosexuales con Lord Douglas. Escribió y publicó una "Oda a la belleza masculina" y llegó a manifestar que solo hallaba placer en la intimidad masculina.
> Algunas personas creyeron verdaderas esas simulaciones, alejándose prudentemente de su compañía; por fortuna, sus amigos le hicieron comprender que si ella podía servir para sobresalir literariamente entre sus congéneres modernistas, en cambio le perjudicarían cuando abandonara esos estetismos juveniles.
> El simulador protestó que nadie tenía derecho de censurarle sus gustos, ni aun so pretexto de considerarlos simulados. Mas, comprendiendo que, al fin de cuentas, nadie creería en ellos, renunció a sus fingidas psicopatías.[19]

Que el ser visto como *maricón* o como *pederasta pasivo* se considerara en principio algo deseable y, más aún, motivo de

[19] José Ingenieros, *La simulación de la locura* (1901), en *Obras completas* II, Buenos Aires, Ediciones L.J. Rosso, 1933, pp. 24 y 25.

prestigio literario es harto dudoso. Vistos los esfuerzos por blanquear vidas de escritores, ya heterosexualizándolas, ya patologizándolas, que vengo comentando, es poco probable que esta simulación (si de simulación se trata) añadiera prestigio literario a la vida de nadie en América latina. El episodio sirve en cambio para disminuir aún más al individuo, presentado como ingenuo, fácilmente sugestionable, y sobre todo poco inteligente: cree dignas de emulación conductas que ya son, como todo el mundo sabe e Ingenieros se empeña en insistir, fingidas.[20]

De qué modo, concretamente, se simula ser pederasta pasivo y de qué modo se detecta esa simulación –es decir: cuál es la pose o serie de poses que a la vez señalan una identidad e inconfundiblemente revelan su impostura– es algo que Ingenieros no explicita. El sucinto, bastante patético final del párrafo es rico en hiatos: el "simulado" pederasta pasivo "protesta", luego "comprende", luego "renuncia": nunca sabremos, a ciencia cierta, a qué. Del mismo modo, creo que también "renuncian" las culturas hispanoamericanas del fin del siglo XIX a asumir esas poses que durante un brevísimo momento *significaron* más allá de su propia simulación. Vaciadas de pertinencia, quedaron arrumbadas, como utilería en desuso, en el *closet* de la representación para no hablar del *closet* de la crítica. Creo que era justo devolverles la llamativa visibilidad que alguna vez tuvieron.

[20] En otra ocasión observa Ingenieros que "D'Annunzio (italiano que ha sufrido contagios psicológicos franceses) ha simulado ser partidario del amor soroal y del homosexualismo; es verosímil considerar simulados tales 'refinamientos' del instinto sexual. Se comprende que [...] no copuló con sus hermanas o con otros hombres" ("Psicología de los simuladores", en *Archivos de Psiquiatría, Criminología y Ciencias Afines*, II, 1903, p. 477). Llama la atención el uso de la palabra "verosímil" en lugar, propongo, de "preferible". También llama la atención que en una versión posterior de este texto, recogido en *La simulación en la lucha por la vida*, desaparece toda mención de homosexualismo. Sólo le queda a D'Annunzio la simulación del incesto, afectación, suponemos, menos peligrosa (*S*, p. 232).

Diagnósticos del fin de siglo

No es exagerado afirmar que tuvo en sus manos,
o mejor dicho, en su mesa de trabajo,
todo el Buenos Aires morboso y antisocial.

Gregorio Bermann, *La obra científica de José Ingenieros*

Pericia y autoridad

En *La simulación en la lucha por la vida* escribe José Ingenieros:

> La función social de la medicina debiera ser la defensa biológica de la especie humana, orientada con fines selectivos, tendiendo a la conservación de los caracteres superiores de la especie y a la extinción agradable de los incurables y los degenerados; se evitaría con ello el desperdicio de fuerzas requerido por el parasitismo social de los inferiores, alejando, a la vez, la posible transmisión hereditaria de caracteres inútiles o perjudiciales para la evolución de la especie. Pero este problema solo puede señalarse, por ahora, en el orden teórico. Acaso los hombres del porvenir, educando sus sentimientos dentro de una moral que refleje los verdaderos intereses de la especie, puedan tender hacia una medicina superior, selectiva; el sereno cálculo desvanecería una falsa educación sentimental, que contribuye a la conservación de los degenerados con serios perjuicios para la especie.[1]

[1] José Ingenieros, *La simulación en la lucha por la vida* (1903), en *Obras completas* I, revisadas y anotadas por Aníbal Ponce, Buenos Aires, Ediciones

Quiero hacer notar en esta propuesta higienista el deslizamiento del plano biológico al moral; deslizamiento que marca toda la obra de Ingenieros así como, en términos generales, la institución psiquiátrica de fines de siglo. También quiero hacer notar la efectiva, aunque no explícita, equivalencia que establece Ingenieros entre la noción de especie y la noción de sociedad nacional. Si bien es inevitable pensar la especie desde una sociedad (no existe una reflexión abstracta sobre la especie), el planteo de Ingenieros cuenta activamente con la sinonimia de los términos y con el eventual remplazo del uno por el otro. Donde dice especie, léase sociedad; léase, concretamente, sociedad argentina en los primeros años de este siglo, léase nación. Así, por ejemplo, la referencia a "la extinción agradable de los incurables y los degenerados" con que cuenta la medicina para proteger la *especie*, en el párrafo citado, aparece en otro texto contemporáneo de Ingenieros como medida para proteger la *sociedad* argentina. Al comentar el proyecto de la Ley Nacional del Trabajo, llamada Ley González, refiriéndose a la sección que legisla el trabajo del indio, recurre elocuentemente al mismo oxímoron del exterminio placentero: "El indio a que la ley se refiere no es asimilable a la civilización blanca [...]. [S]u protección solo es admisible para asegurarles [sic] una extinción dulce; a menos que responda a inclinaciones filantrópicas semejantes a las que inspiran a las sociedades protectoras de animales".[2]

En este contexto positivista y crudamente eugenésico, la institución psiquiátrica que ilustra (y contribuye a fundar) Ingenieros, operando en estrecha colaboración con otros

L.J. Rosso, 1933, p. 249. Las citas de esta obra aparecen de ahora en adelante directamente en el texto precedidas por *S.*

[2] Citado en Oscar Terán, "José Ingenieros o la voluntad de saber", en José Ingenieros, *Antiimperialismo y nación*, México, Siglo Veintiuno, 1979, p. 65.

aparatos de estado (el sistema jurídico, el sistema educacional, las fuerzas de vigilancia), se propone tareas explícitas en el Buenos Aires de fines del siglo XIX y principios del XX: detectar, diagnosticar –es decir, reconocer patologías (cuando no inventar)– clasificar y suprimir. Este esfuerzo taxonómico, cuyo propósito es, en principio, decir "la verdad de la enfermedad",[3] conduce a dos conductas que superan los límites de la enfermedad en sí: por un lado, la rehabilitación de los recuperables, es decir la erradicación de la patología para así reestablecer la salubridad del cuerpo social;[4] por el otro, la represión de los no asimilables a esa salubridad, es decir, la represión (o reclusión, o "extinción dulce", o destierro) de "los que solo pueden ser un peligro social por sus enfermedades, sus crímenes o su corrupción".[5] Los tres términos –enfermedad, crimen, corrupción– son, para el diagnosticador, manifestaciones patológicas equivalentes. Como bien apunta Hugo Vezzetti, "es en esas imágenes de la *corrosión* y de la *nocividad* que atacan al orden –como la figura compacta de un amo fabuloso, de un supraorganismo virtual que domina la escena de la inadaptación– donde locura y delito, rebeldía, fracaso y miseria se igualan en una equivalencia casi sin matices".[6] El médico es, podría decirse, el representante de ese amo fabuloso, su garante. La medicalización del sujeto es su modo de control.

En los planteos de Ingenieros, la conjunción de patología y criminología, la supeditación de la primera a la segunda, y

[3] Michel Foucault, *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*, prólogo de Fernando Savater, ed. y trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1990, p. 72.

[4] *Salubridad* y no *salud*, tal como la define Foucault: "La salubridad es la base material y social capaz de asegurar la mejor salud posible a los individuos" (Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*, ob. cit., p. 145).

[5] Oscar Terán, "José Ingenieros o la voluntad de saber", ob. cit., p. 57.

[6] Hugo Vezzetti, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1985, p. 179.

la sustitución del estado o del acto (enfermedad o crimen) por un sujeto, ya paciente, ya agente (enfermo o criminal), percibido como socialmente peligroso, son obvias: observa Ingenieros que las "determinaciones periciales" del médico-legista son siempre de "alto interés penal o civil" (*S*, p. 254). El diagnóstico se vuelve, entonces, modo privilegiado de organizar el saber (represivo) del estado y la patología se convierte en "forma general de regulación de [una] sociedad" que adjudica al diagnosticador incontrovertida autoridad.[7]

La aparente rigidez de este ejercicio médico, la autoridad privilegiada atribuida al facultativo, la confianza (y en el caso de Ingenieros, el placer) con que este parece ejercer esa autoridad y, por fin, el carácter eminentemente huidizo o por lo menos equívoco de los males que se intenta diagnosticar pautan la reflexión que sigue sobre la escena del diagnóstico finisecular en la obra de uno de sus practicantes más notorios. En particular, quiero reflexionar sobre los esfuerzos de Ingenieros por detectar una patología específica: no simplemente la enfermedad sino la *simulación* de la enfermedad, tema de su tesis doctoral y obsesión de su obra temprana. En 1900, Ingenieros escribe su tesis sobre *La simulación de la locura* apadrinado –el dato no deja de tener su interés– por Eduardo Wilde. El texto luego se publica en volumen, precedido, a manera de prefacio, por otro largo texto (en realidad, otro libro) que aspira a contextualizar al primero: *La simulación en la lucha por la vida*. Ingenieros explica el motivo de esa contextualización: "Solamente el estudio de la *simulación*, como fenómeno general, puede dar la ley de conjunto donde se encuadra el fenómeno particular de la *simulación de la locura*" (*S*, p. 110; subrayado en el original). Razona Ingenieros esa contextualización proponiendo la filogenia siguiente: 1) de

[7] Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*, ob. cit., p. 113.

la simulación espontánea en el mundo biológico para asegurar la subsistencia (fenómenos de mimetismo, etc.) se pasa a la simulación voluntaria en la vida humana en pos de un beneficio; 2) de esa simulación espontánea se pasa a la simulación de estados patológicos; 3) de la simulación de estados patológicos se pasa a la simulación del estado patológico por excelencia, la locura; 4) de la simulación de la locura en general se pasa a la simulación particular de la locura por los delincuentes.

Salta a la vista el carácter retrospectivo de la secuencia, el hecho de que está determinada por su último término, la delincuencia. Como Kafka y sus precursores en el relato borgeano, la serie se elabora a partir de su culminación. La delincuencia contamina, por así decirlo, retrospectivamente los demás elementos: hay algo delincuente (y algo patológico) en toda forma de simulación, parecería decir Ingenieros. Si bien al comienzo propone casos típicos de simulación en el reino animal como medio en la lucha por la vida (por ejemplo, el gusano que se disimula tras un copo de algodón para no ser detectado), la noción de simulación biológicamente provechosa, al pasar al plano humano, se enjuicia en términos morales. (Se está simulando algo para conseguir una inmerecida ventaja). La simulación es (siempre ha sido), "*medio fraudulento de lucha por la vida*" (*S*, p. 114; subrayado en el original). El mundo de los simuladores se describe como un mundo "de ficción y de mentira, en que todos, buenos y malos, se ven obligados a simular, *aunque más los malos que los buenos*" (*S*, p. 125; subrayado mío). La simulación se enjuicia doblemente: como patología y como crimen.

La conexión entre patología y crimen, en términos generales, no es nueva; para dar un solo ejemplo, ya ha sido trabajada por Lombroso, a quien Ingenieros lee y emula. Y a partir de las observaciones de Darwin sobre el mimetismo animal, tampoco es nuevo el estudio de la simulación,

desde un punto de vista ya psiquiátrico, ya sociológico.[8] El trabajo de Ingenieros es en parte trabajo de vulgarización: resume estudios previos y sistematiza la reflexión. Pero sobre todo –y ahí reside su novedad– cataloga, describe y clasifica, con obsesiva minucia, las infinitas variantes de la simulación, articulando la relación, en su opinión inexorable, entre las muchas formas de la simulación con la patología y la delincuencia. La prolijidad y la pasión que dedica a esa clasificación claramente revelan una necesidad de control. Ingenieros se adueña de la simulación, le gana de mano a su maestro Ramos Mejía, quien publica *Los simuladores del talento* un año después de *La simulación de la locura* de su discípulo, reconociendo generosamente que "la simulación, propiamente dicha, solo ha sido sistemáticamente estudiada por Ingegnieros [sic]".[9] Analizada como patología, clasificada en categorías tan caprichosas como exhaustivas, enjuiciada como más o menos delincuente, la simulación es *propiedad* de Ingenieros; constituye el impulso fundador no solo de su labor psiquiátrica sino, propongo, de toda su labor intelectual.

Ingenieros escribe su tesis doctoral inspirado por un proceso notorio en Buenos Aires, el caso Wanklin-Echegaray, en el cual peritajes sucesivos y contradictorios nunca lograron determinar si la "locura" del homicida era real o simulada. Este comienzo concreto es significativo, creo, por tratarse de un caso que quedó para siempre abierto, irresuelto, es decir,

[8] Señala Vezzetti la preocupación temprana por distinguir entre locura real y locura simulada, recordando el "Informe médico legal sobre el estado mental de un individuo" de Eduardo Wilde y Pedro Mallo, redactado a pedido de un juez civil en 1871 (Hugo Vezzetti, *La locura en la Argentina*, ob. cit., p. 140).

[9] José María Ramos Mejía, *Los simuladores del talento* (1904), Buenos Aires, Editorial Tor, 1955, p. 7.

sin diagnóstico. La reflexión de Ingenieros sobre la simulación parte por lo tanto de *un no poder determinar*, del permanente desafío del que ya hablé: ¿es o se hace? Propongo que esa irresolución inicial marca indeleblemente la escena del diagnóstico en Ingenieros, su clasificación paranoica y crecientemente represiva, su autoritarismo burlón cuando no la violencia de sus terapias; y que también explica su recurso constante a otras disciplinas que complementen las incertidumbres de la propia. Lo que no puede del todo la psiquiatría se logra en y mediante otras instituciones. Indicativos tanto de la paranoia como de la coerción son los títulos belicosos de ciertos subcapítulos de *La simulación de la locura*: "Lucha entre simuladores y peritos", "Recursos astutos para descubrir la simulación", "Medios coercitivos", "Agentes tóxicos". El antagonismo, la violencia misma de la relación entre diagnosticante y diagnosticado, se presenta en el texto como una lucha entre rivales:

> Por su parte, el perito está obligado a desplegar todas sus aptitudes, por dos grandes fuerzas que le impelen y le sostienen. Su deber profesional le impone tutelar la seguridad social, impidiendo que un sujeto antisocial vuelva al seno de la sociedad predispuesto a reincidir; su amor propio de hombre de ciencia le muestra su reputación en o por las mañas astutas del simulador. Así acaecen esos duelos tenaces entre peritos concienzudos y simuladores inteligentes, donde se cruzan el ingenio y la astucia, sembrando dudas en el perito y desesperación en el simulador.[10]

Estos "duelos" son tanto más arduos cuanto que la patología en cuestión –la simulación– se distingue, precisamente,

[10] José Ingenieros, *La simulación de la locura*, en *Obras completas* II, Buenos Aires, Ediciones L. J. Rosso, 1933, p. 354.

por su carácter inasible, sus "síntomas" difíciles de reconocer. Porque el simulador que interesa a Ingenieros no es (o no es solamente, como lo fue en su tesis doctoral) el simulador que reproduce un estado patológico conocido, como aquellos enfermos de la Salpêtrière evocados por Foucault que "empezaron a reproducir, a instancias del poder-saber médico, una sintomatología construida sobre el patrón de la epilepsia, es decir susceptible de ser descifrada, conocida y reconocida".[11] La patología que interesa sobre todo a Ingenieros es "la simulación misma" (*S*, p. 230), es decir, una práctica de *reproducción* tanto de enfermedades precisas como (y sobre todo) de conductas sociales.[12] El simulador presenta una conducta como "auténtica" cuando no es más que copia, por ende "falsa". Corresponde al perito médico llevar a cabo la pesquisa, distinguir esa copia falsa de la *verdad* de su original, a fin de desenmascarar al simulador. En los complejos comienzos de la era de la reproducción mecánica, dentro de una cultura latinoamericana poscolonial que reflexiona sobre originalidad e imitación, mímica e independencia culturales, a la vez que repiensa su relación con Europa a la luz de una inmigración sospechosa, el simulador de Ingenieros es, para usar la terminología de su diagnosticador, un síntoma cultural.

[11] Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*, ob. cit., p. 73.

[12] De hecho, las patologías simuladas interesan a Ingenieros menos en sí mismas que en la medida en que implican una conducta social: así por ejemplo el acusado que finge la demencia para evitar la cárcel. Prueba de ello son las enumeraciones heteróclitas que suelen aparecer en sus textos: "Fuera de la simulación de la locura [...] el médico legista suele encontrar simulación de lesiones de embarazo, de neurosis traumáticas, de estupro, de impotencia, de suicidio, etc., etc." (*S*, p. 254).

> Las apariencias engañan, y se diría que Ingenieros se esforzaba por multiplicar y complicar esas apariencias engañosas. ¿Por qué? ¿Para qué? Misterio.
>
> Roberto Payró, "Recuerdos"

Si Ingenieros monta su pesquisa tutelar y su aparato diagnosticante desde la institución médica, su campo de acción, como queda indicado, involucra otras instituciones. La producción del diagnóstico se da en el entrecruzamiento de varias disciplinas, lo cual es notable en un fin de siglo en que se procura justamente deslindarlas para determinar su especificidad. Ingenieros no se limita al *hortus conclusus* del hospital psiquiátrico;[13] su trabajo se sitúa en una intersección.[14] Testimonio público de ello son las múltiples funciones profesionales que acumula no bien se recibe de médico. "El diploma no estaba todavía en sus manos –escribe Aníbal Ponce– y ya Ramos Mejía lo había he-

[13] Foucault resume la función del hospital psiquiátrico del siglo XIX de la manera siguiente: "lugar de diagnóstico y de clasificación, rectángulo botánico en el que las especies de las enfermedades son distribuidas en pabellones cuya disposición hace pensar en un vasto huerto; pero también espacio cerrado para un enfrentamiento, lugar de lidia, campo institucional en el que está en cuestión la victoria y la sumisión" (Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*, ob. cit., p. 72).

[14] En este sentido es útil la reflexión de Oscar Terán, quien ve a Ingenieros como prototipo de la superposición de estéticas e ideologías de fines del XIX. El discurso múltiple de Ingenieros pone de manifiesto, según Terán, "los puntos de fuga, los focos de dispersión del sistema: ciertos 'conceptos-puente' que permitan el pasaje hacia otro tipo de estructuras discursivas" (Oscar Terán, "José Ingenieros o la voluntad de saber", ob. cit., p. 18).

cho su jefe de clínica en la cátedra de Neurología, y Francisco de Veyga, su jefe de clínica también, en el Servicio de Observación de Alienados que acababa de fundar en la Policía de la Capital como un anexo a su cátedra de Medicina Legal (1900). Tenía, entonces, 23 años de edad y estaba consagrado como psiquiatra, sociólogo y criminalista".[15] También estaba consagrado como militante socialista; y también, aunque se lo olvide, como hombre de letras.

Entre los varios discursos que inciden en Ingenieros, se suele dejar de lado la literatura, o por lo menos se la descarta como pasión de juventud más o menos superada. Si sus críticos la tienen en cuenta, es sobre todo como preocupación paralela, y sin duda secundaria, a la labor científica y a la militancia política.[16] Acaso la evocación de Aníbal Ponce, quien fue su discípulo, dé mejor idea del nada desdeñable lugar de la literatura en el Ingenieros de fines de siglo. A propósito de su activa participación en La Syringa, sociedad secreta modernista de la que fue miembro fundador, observa que: "El conferenciante socialista de la plaza Herrera, de Barracas, que disputaba el Kiosko [*sic*], desde muy temprano, a los misioneros metodistas, era el mismo literato decadente que defendía a D'Annunzio desde las páginas de *El Mercurio* y el mismo oyente interesado y atento de los cursos superiores del doctorado en medicina".[17] Más abajo hace Ponce un memorable retrato de Ingenieros:

[15] Aníbal Ponce, "Para una historia de Ingenieros", en José Ingenieros, *La simulación en la lucha por la vida*, ob. cit., p. 24.

[16] "Sabemos que estos movimientos críticos eran seguidos con interés por Ingenieros, y entonces ocurre como si, paralelamente a su actividad política desde el Partido Socialista y *La Montaña*, las circunstancias hubiesen producido en él un repliegue hacia la interioridad modernista" (Oscar Terán, "José Ingenieros o la voluntad de saber", ob. cit., p. 33).

[17] Aníbal Ponce, "Para una historia de Ingenieros", ob. cit., p. 19.

Su vestidura detonante de refinado y de esteta, sus *boutades* inverosímiles, sus paradojas inagotables, habían hecho de él, en la opinión liviana de los cenáculos, un curioso diletante de la ciencia y del arte: mezcla extraña de Charcot y D'Annunzio con Lombroso y Nietzsche. Los paseantes habituales de la calle Florida veían circular, entre asombrados y complacidos, su silueta inconfundible: la galera de felpa, la levita irreprochable, el cuello gigantesco, el chaleco colorado... Una constante preocupación de originalidad parecía dictarle sus actitudes y sus gestos, como si la antipatía del medio burgués le hubiera sugerido la peligrosa tentación de sorprender, de contrariar, de disgustar. Desorientados por tan extraña personalidad poliédrica, los críticos criollos recibieron sus libros como a otras tantas obras literarias.[18]

Me interesa esta imagen por lo desenfadadamente publicitaria: Ingenieros –no tan distinto del Oscar Wilde que sorprendía a José Martí– se exhibe a la vez que, a través de su persona, exhibe la literatura. Prueba de ello es el modo en que esa imagen pública, paseada por las calles de Buenos Aires, condiciona la recepción de sus textos: se leen como "otras tantas obras literarias" porque su autor anda vestido de literato, indicando así un código de lectura. Las maneras, el vestido, las *boutades* de Ingenieros son gestos culturales, citas que remiten al gran texto de la decadencia europea. Ingenieros se conduce como literato finisecular. Actúa un relato: *posa*. De hecho, su misma figura pública se ve como texto, se lee de maneras diversas, se interpreta. Así, uno de esos "críticos criollos" (la categoría de Ponce tiene fuerte carga ideológica) propone una lectura muy distinta de este atuendo/texto "refinado" y "esteta":

[18] Ibíd., p. 39.

[A]quellas prendas, la galera y la levita, no eran como las que todos conocemos. Ingenieros iba embolsado en una espantable y descomunal levita gris, y del mismo color eran el sombrero de copa alta y los anchos pantalones, tan anchos que parecían abombachados. A veces lucía un chaleco blanco y la corbata era, generalmente, también blanca. El portador de semejantes horrores se creía elegantísimo, y los ostentaba por todas partes con desparpajo sonriente. Para dar una idea a mis contemporáneos de la falta de gracia de aquella indumentaria, diré que no ha sido igualada, aquí donde los hombres nos vestimos bastante bien, sino por algún pintoresco ministro del presidente Yrigoyen.[19]

En la lectura de Ponce, discípulo dilecto, la imagen de Ingenieros se lee como pronunciamiento literario, como proclama de dandismo, como texto decadente. En la lectura de Gálvez, poco amigo de Ingenieros, la imagen se lee en cambio como disfraz ridículo, como conjunto inarmónico, cacofónico (léase: *italiano*), simple indicio de la inadaptabilidad social de su despistado portador.[20] Ingenieros se viste de literato, *simula* ser literato, pero Gálvez, el perito "criollo", el verdadero *arbiter elegantiarum*, denuncia, implacablemente, su impostura.[21]

[19] Manuel Gálvez, "La verdadera historia de José Ingenieros", en *Amigos y maestros de mi juventud* (1944), Buenos Aires, Hachette, 1961, p. 134.

[20] Roberto Payró, amigo de Ingenieros, no obstante concuerda, discretamente, con la lectura de Gálvez: "se esforzaba, no con mucho éxito, por vestir de manera original y elegante" (Roberto J. Payró, "Recuerdos", en *Nosotros*, vol. XIX, Nº 199, diciembre 1925, p. 471).

[21] Gálvez se ensaña con la indumentaria de Ingenieros. En *El mal metafísico* describe al personaje Escribanos, evidentemente basado en Ingenieros: "Tenía, a pesar de sus levitas como sábanas, pretensiones de elegancia y estetismo y hasta usaba una medallita donde se llamaba *arbiter elegantiarum*" (Manuel Gálvez, *El mal metafísico* (1916), Buenos Aires, Biblioteca de Novelistas Americanos, vol. X, 1922, p. 62.

La relación de Ingenieros con la literatura es compleja. Ante el juicio de Emilio Becher, quien ve en Ingenieros principalmente a un literato, llamándolo "el espíritu más deliberadamente anticientífico de su generación",[22] responde airado que: "Todo lo que usted considera esencial en mí es siempre expresión de la necesidad de recrear mi espíritu en frívolas gimnasias, reparando la agotadora fatiga que me imponen mis inclinaciones de observador y erudito".[23] Ingenieros aparenta descontar la literatura como actividad poco seria, como pasatiempo reñido con la erudición y reñido, sobre todo, con el poder. En esto recuerda a ciertos escritores del ochenta, a pesar de pertenecer a una generación –con Lugones, Jaimes Freyre, Ángel de Estrada– que tiene otra visión de la práctica literaria y ya no ve la literatura como diversión.

Hay con todo una diferencia con respecto a la generación del ochenta. La diversión de la literatura, en Ingenieros, no es diversión de *gentlemen*, amable *causerie* entre-nos en el recinto del club. Es en cambio llamativa, como su atuendo de *flâneur*, y también, como ese atuendo, es excesiva, discordante. La literatura es apariencia visible: se manifiesta en gestos, en acción. La Syringa, sociedad literaria secreta que Ingenieros

[22] Opinión que más tarde reitera convincentemente Juan P. Ramos en el homenaje a Ingenieros de la revista *Nosotros*: "En los doce tomos de los *Archivos* aparecen claramente las modalidades de lo que se podría llamar su arte de creador original. Los artículos tienen la libertad del ensayo subjetivo. Un caso da origen a una generalización más literaria que científica. Una crítica hace nacer una coordinación de principios unidos por un simple vínculo ocasional. Una frase sugiere complejas ensambladuras imprevistas con ideas más o menos congéneres. El autor en ellos está más cerca del artista que del pensador severamente lógico de un sistema" (Juan P. Ramos, "Ingenieros criminalista", en *Nosotros*, vol. XIX, Nº 199, diciembre 1925, p. 556).

[23] Aníbal Ponce, "Para una historia de Ingenieros", ob. cit., p. 39.

supuestamente funda con Rubén Darío,[24] descontada por biógrafos y comentaristas como travesura de "niño grande",[25] dista de ser travesura infantil y dista sobre todo de ser secreta. La Syringa practica la burla de la literatura a través de la literatura; se distingue por sus despiadadas fisgas de otros literatos, sus *titeos*. Para escandalizar, la Syringa necesita, sobre todo, visibilidad, y para ello, con la complicidad de la prensa, fomenta el chisme: "Todo Buenos Aires conocía su nombre y comentaba, entre curioso y escandalizado, sus sesiones esotéricas que, a fuer de secretas, alcanzaron la divulgación de una crónica parlamentaria".[26] Payró, pródigo en su uso

[24] La fundación de la sociedad se describe siempre como empresa colaborativa. Extraña sin embargo que Darío, siempre atento a su gloria y nada reacio a atribuirse iniciativas, nunca hable específicamente de la Syringa, ni de su fundación, en sus textos autobiográficos. Habla, sí, del entusiasta grupo de jóvenes de Buenos Aires y menciona a Ingenieros, pero el relato de la fundación de La Syringa proviene de Ingenieros, no de Darío. Probablemente tenga razón en este caso Bagú: "En realidad, cumplía aquí el insigne nicaragüense una misión pasiva. Ingenieros era quien dirigía y hacía, llevando tras sí su grupo juvenil de amigos. Toda la Syringa era él. Se reunía cuando él la convocaba y su estrafalaria organización solo él podía imaginarla. [...] Darío era espectador sonriente y mudo de estas travesuras" (Sergio Bagú, *Vida ejemplar de José Ingenieros* [1936], Buenos Aires, El Ateneo, 1953, p. 48). Los miembros más conspicuos de "esa asociación que urdió bromas resonantes en la Buenos Aires finisecular" son, además de Ingenieros y Darío, Becú, Díaz Romero, Pardo, Lugones, Llanos, Jaimes Freyre, Pagano, Ojeda y Nirenstein (Héctor Agosti, *Ingenieros, ciudadano de la juventud* [1945], Buenos Aires, Hemisferio, 1958, p. 13).

[25] Augusto Bunge, "Ingenieros, niño grande", en *Nosotros*, vol. XIX, Nº 199, diciembre de 1925, p. 489. Bonachonamente observa Eugenio Mario Barreda: "Sus poses y fumisterías no excedieron la edad de las expansiones alocadas. En aquellos tiempos todo se prestaba a la broma, la ciencia con su psiquiatría, la literatura con su decadentismo [...]" (Eugenio Mario Barreda, "José Ingenieros: Una entrevista y una carta", en *Nosotros*, vol. XIX, Nº 199, diciembre de 1925, p. 512).

[26] Sergio Bagú, *Vida ejemplar de José Ingenieros*, ob. cit., p. 47.

clasista de la primera persona plural, ve los excesos de Ingenieros, tanto en el vestido como en la literatura, como resultado de su "ascendencia italiana meridional" y de su "evidente deseo de confundirse, de alearse íntimamente con nosotros –acabó por quitarse la *g* de *Ingegnieros*– y de ser tan *porteño* como el que más, adoptando y exagerando algunas de nuestras modalidades, y entre ellas la ligereza y el escepticismo espiritual y epigramático".[27] Ingenieros sería, por lo tanto, un simulador más, que intenta "pasar" pero no pasa del todo, exponiéndose así a los peritajes de los "críticos criollos" y a su consiguiente desenmascaramiento. Pero la interpretación no convence. Ingenieros es demasiado inteligente y demasiado hábil para no saber que sus "levitas como sábanas" o sus ruidosas bromas de la Syringa, lejos de confundirlo íntimamente con un "nosotros" de vieja cepa criolla señalan en cambio, inevitablemente, su unicidad, su diferencia. Si simula, lo hace por partida doble: se simula simulando, posa a posar.[28]

En ese contexto, no es casual el interés de Ingenieros por los seudónimos, él que observaba que "frecuentísimas son [...] las simulaciones de originalidad en la vida intelectual, los *plagios*; y las disimulaciones del autor: los *seudónimos*" (*S*, p. 221). En el índice onomástico de su "vida ejemplar" de Ingenieros, Bagú registra *cinco* seudónimos usados por él: Julio Barreda Lynch, Raúl H. Cisneros, Francisco Javier Estrada, Alberto L. Solari y Hermenio Simel.[29] De los cinco me detengo en el último (cronológicamente, el primero): es el nombre

[27] Roberto J. Payró, "Recuerdos", ob. cit., p. 470.

[28] Para una inteligente y muy estimulante lectura de la simulación y el titeo en Ingenieros, véase Jorge Salessi, *Médicos, maleantes y maricas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995.

[29] Sergio Bagú, *Vida ejemplar de José Ingenieros*, ob. cit., p. 254.

de poeta con que Ingenieros firma sus versos decadentes en épocas de la Syringa y "cuya presencia corpórea se esforzaron muchos en descubrir".[30] Truco autopublicitario (como lo serían más tarde ese Barreda Lynch que escribe artículos sobre el propio Ingenieros, o ese Alberto Solari que le hace una entrevista), Hermenio Simel –no solo poeta sino presunto autor de una *Apología de la risa* que cita Ingenieros en *La simulación en la lucha por la vida*–[31] tiene connotaciones más ricas. Si se piensa que Ingenieros y los syringos inventan un verbo, *lhemisar* o *lemisar*, como homenaje a Lémice Terrieux, célebre simulador francés, y que emplean la expresión "lemisar (o hacer) un lemís" para referirse a los titeos o habituales *performances* con que victimizan a los incautos, se apreciarán las múltiples reverberaciones de Simel. Lemís/Simel, Simel/Símil: Hermenio Simel, hermano Lemís: réplica en el espejo, fraterno simulador.[32]

[30] Ibíd., p. 66.

[31] Refiriéndose al simulador fumista, cuyo objetivo es la simulación misma, observa Ingenieros que "la base fisiológica de este tipo suele ser una exuberante salud física, moral e intelectual". Y añade: "La risa, como fenómeno psicológico –no como expresión mímica, que puede ser inconsciente y muequear sobre el rostro de los idiotas– es un privilegio de la salud y de la superioridad intelectual como lo demostró Hermenio Simel en su *Apología de la risa* (*La simulación en la lucha por la vida*, ob. cit., p. 230). El texto de Hermenio Simel será incorporado más tarde a las *Crónicas de viaje* de Ingenieros.

[32] Habla Ingenieros del simulador francés en *La simulación en la lucha por la vida*: "Lemice Terrieux –nombre que suena Le Mystérieux: el misterioso– es un distinguido escritor francés, colaborador de revistas literarias ultramodernas. Este fisgón simuló, durante muchos años, una serie de inventos y sucesos que descansaban sobre un absurdo, disimulando siempre tras apariencias lógicas; la prensa, las sociedades científicas y el mismo gobierno les prestaron su atención, estudiándolos detenidamente. Llegó, según refieren las crónicas, a engañar a la misma Academia de Ciencias" (*S*, p. 231). La conexión entre simulación, literatura y ciencia, tan notablemente próxima a la que practica el propio Ingenieros, confirma el seudónimo.

En el plano institucional, Ingenieros ve la literatura como excedente, como lo que está más allá de la ciencia, que es la disciplina "seria", y se complace en su exceso y descontrol. En un plano personal, la describe como una meta inalcanzable que lo trabaja con la insistencia del deseo nunca satisfecho. Desde París, escribe a Payró y a sus amigos literarios:

> Yo, a pesar mío, nunca fui bohemio. Animal de labor e hijo de familia, por necesidad y por costumbre mis horas de café y mis noches de vagancia fueron contadas. Pero tenían ustedes un secreto imán, un irresistible tentáculo que me asía el corazón aun cuando me era imposible compartir las horas frágiles y las noches inquietas; siempre estaba mi espíritu junto a ustedes como un eco o una sombra; eco para los que me daban su cariño, sombra para los que me tejían la telaraña de su envidia. Y cuando yo podía robarme una noche o una hora, corría entre ustedes y estaba al unísono, como el más consuetudinario. Los tenía dentro de mí, en lo más mío de mí.[33]

En ese carácter permanentemente suplementario que adjudica Ingenieros a la literatura reside, justamente, su fuerza, su "secreto imán", su "irresistible tentáculo": justamente porque está de más, cargándose de lo que en la ciencia "no cabe", comprometiendo la autosuficiencia de esa ciencia, cuestionando sus límites, persiste en él como "lo más mío de mí" y marca, inevitablemente, toda su labor.

[33] Roberto J. Payró, "Recuerdos", ob. cit., p. 475.

La literatura de/en el diagnóstico

> Para un hombre de su cultura y de su talento,
> la patología mental debía tener y la tuvo, por fortuna,
> la sugestión de un hechizo.
>
> Aníbal Ponce, "Para una historia de Ingenieros"

> Era notorio que inventaba casos clínicos
> cuando los necesitaba.
>
> Manuel Gálvez,
> "La verdadera historia de José Ingenieros"

Cuenta Sergio Bagú cómo un prestigioso colaborador de los *Archivos de psiquiatría y criminología* leyó un día con asombro en un artículo suyo en el que exponía un caso clínico, un insólito corolario que alguien había añadido: "Y murió como debía morir, como Margarita Gautier".[34] El agregado, la pirueta literaria al final de un texto científico, era obra desde luego de Ingenieros, director de la revista, quien no tenía reparo en modificar y añadir lo suyo a los textos que se le sometían. Que "lo suyo", casi a manera de firma, fuera una marca literaria tiene obvio interés. El episodio resume simbólicamente la función a la vez excesiva y lúdica que Ingenieros reclama para la literatura, solo que esta vez la literatura aparece claramente dentro de la ciencia y no a su vera.

[34] Sergio Bagú, *Vida ejemplar de José Ingenieros*, ob. cit., p. 76.

He propuesto que el locus por excelencia del diagnóstico de Ingenieros es la intersección (de discursos, de disciplinas, de funciones) y no el recinto cerrado del hospital psiquiátrico. Es hora sin embargo de mirar más de cerca ese recinto psiquiátrico y examinar su supuesta clausura, pensarlo no solo como lugar de encierro sino también como lugar de circulación. El mismo Ingenieros evoca el Instituto Frenopático dirigido por Ramos Mejía como lugar de festivo intercambio: en los primeros años siempre almuerza con el director y uno o dos "locos tranquilos" a quienes Ramos Mejía "incitaba a intervenir en nuestras conversaciones" y "nos encantábamos como niños grandes oyéndolos disputar arrevesadamente sobre problemas oscuros".[35]

En años subsiguientes, esos almuerzos se transforman en verdaderos acontecimientos sociales y literarios, "ágapes de intelectuales y mundanos" en los que Lugones y Florencio Sánchez se codean con Juárez Celman y Julián Martínez, almuerzos que se convierten "en número obligado para los intelectuales y conferencistas europeos que vinieron al país".[36] Otra mezcla notable puede observarse en el Departamento Nacional de Higiene, del que también fue director Ramos Mejía, y que frecuenta asiduamente Ingenieros cuando estudia enfermedades nerviosas. La biblioteca del Departamento está a cargo de Eugenio Díaz Romero, director de una de las revistas más importantes del modernismo, *El Mercurio de América*, y de Carlos Ibarguren: "era rica en obras de todo contenido y en [su] sala de lectura, amplia y cómoda, recortábase a diario la silueta inconfundible de Rubén Darío, reclinada durante horas ante un libro abierto".[37] Las anécdotas

[35] Citado en ibíd., p. 72.

[36] Ibíd., p. 72.

[37] Ibíd., p. 56.

son, creo, elocuentes. La intersección de disciplinas y discursos en la que Ingenieros elabora sus diagnósticos, intersección en la que la literatura desempeña un papel preponderante, se encuentra *ya* dentro de la institución psiquiátrica misma, donde se dan cita no solo los facultativos sino los escritores.

Quiero volver por un momento a las supuestamente jocosas travesuras de la Syringa y detenerme en las tácticas del "lemís" o titeo. Cito un ejemplo que da Gálvez: "Recientemente, en una zapatería de la calle Rivadavia, habían iniciado a media noche a un literatoide venido de las provincias. La prueba del aire[38] había consistido en llevarle por la calle, desnudo y con los ojos vendados, y dejarlo tiritando de frío. Un vigilante, creyendo que estaba loco, lo quiso llevar a la comisaría".[39] A este titeo de rutina, contrapongo otro, más complejo:

> Consistió en hacerle creer a un plumífero de tierra adentro venido a la capital que su producción era genial. Sucesivos banquetes, rimbombantes elogios pronunciados por imaginarias "personalidades" que presidían la mesa, estruendosos aplausos que recibía la lectura de sus trabajos, sumado todo ello a las noticias cómplices que los periodistas de "La Syringa" deslizaban en los diarios, recortes que sin duda el infeliz mandaba a su terruño como prueba de sus triunfos, envanecieron al "candidato".
> Luego vino lo otro, lo cruel: el silencio, el vacío y, por fin, la revelación brutal. Es notorio que el hombre (tuviera de antes o no un fondo neurótico) debió ser internado.[40]

[38] Se sometía a los iniciados a pruebas por aire, fuego, agua y tierra.

[39] Manuel Gálvez, *El mal metafísico*, ob. cit., p. 65.

[40] Sergio Chiáppori, "José Ingenieros: Literatura y 'titeo'", en *Trincheras de la vida*, Buenos Aires, Plus Utra, 1986, p. 79.

Manuel Ugarte, quien da una versión mucho más detallada y patética del caso en *Escritores iberoamericanos de 1900*, añade una frase elocuente: "La revelación brutal precipitó el desmoronamiento. En el naufragio de su mundo ficticio, perdió el burlado la poca razón que le quedaba".[41] Retengo la frase, con la consabida metáfora de la caída en la locura, por su parecido desasosegante con otra frase, escrita por el propio Ingenieros, en defensa del titeo: "no le guía [al titeador] el propósito malsano de perjudicar a las víctimas de la simulación: *solo busca el deleite de precipitar a otros espíritus en los despeñaderos de sus ficciones*" (*S*, p. 230; subrayado mío). Las semejanzas entre las dos frases son tan sobrecogedoras como las diferencias. Así, donde Ugarte registra el *trauma* del burlado al desmoronarse en la locura, Ingenieros señala el *deleite* del burlador en precipitar al burlado en la ficción, específicamente en *sus* ficciones, las que le tiene preparadas.

Hay un evidente elemento sádico en este ejemplo, sadismo que los comentadores de Ingenieros procuran, en general, disminuir.[42] Así Bunge, con ambigua simpatía no exenta de prejuicio clasista, aclara:

> Sus travesuras no eran nunca malignas. Eran desahogos de un pillete de la calle excepcionalmente ocurrente y excepcionalmente "sinvergüenza". Le conozco pocas, porque cuando nos encontrábamos era casi siempre por alguna razón de trabajo, y no me gustaba su modo de divertirse ni la compañía que elegía para ello. Pero en todas las que le he visto, me parecía ver saltar dentro de Ingenieros a algún *lazzarone* haciéndole una mala jugada a algún empacado hidalgo español.[43]

[41] Manuel Ugarte, *Escritores iberoamericanos de 1900*, Santiago de Chile, Editorial Orbe, 1943, p. 146.

[42] No así sus críticos: Ramón Doll, cuyo nacionalismo xenofóbico es conocido, lo califica de "napolitano fumista y corrosivo" y de "dañino destructor de todos los anhelos generosos". *Acerca de una política nacional*, Buenos Aires, Difusión, 1939, p. 78.

El esquema del titeo es siempre el mismo. Se identifica a un candidato cuya credulidad es obvia y a quien se percibe, por alguna razón, como diferente. Esa diferencia se lee como debilidad: es provinciano; o es extranjero; o es socialmente inferior.[44] Se lo sugestiona, "precipitándolo" en los "despeñaderos" de una ficción en la que suelen colaborar cómplices del titeador: una ficción en la que el individuo cree (o cae) para "deleite" de los que se burlan y en la que logra pasajera y patética identidad (como el poeta provinciano que se cree gran poeta gracias a los festejos de la Syringa). Luego se desengaña a la víctima del titeo, con frecuente recurso al ridículo (por ejemplo, el poeta a quien se "inicia" y se abandona desnudo en la calle), desengaño que confirma la superioridad del titeador y la inferioridad de su víctima. En el primer ejemplo citado, al titeado desengañado se lo cree loco; en el segundo, el titeado desengañado efectivamente pierde la razón.

Someramente, es ese el esquema del titeo. Si no me equivoco, coincide casi puntualmente con la "terapia" de varios casos clínicos descritos por Ingenieros. Por ejemplo,

[43] Augusto Bunge, "Ingenieros, niño grande", ob. cit., p. 489. Al escribir estas líneas, acaso no recuerde Bunge, en su afán de distanciarse del titeo, una juvenil y sádica colaboración suya con Ingenieros: "Con Augusto Bunge, convencieron a un enfermo imaginario [de] que padecía de reumatismo y el infeliz salió cojeando de la consulta" (Sergio Bagú, *Vida ejemplar de José Ingenieros*, ob. cit., p. 47).

[44] El provinciano como "el afuera de la cultura" y sujeto de titeo ya está en *Juvenilia* de Cané, tan agudamente analizada por Josefina Ludmer. Véase su introducción a Miguel Cané, *Juvenilia y otras páginas argentinas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Col. Austral, 1993, pp. 9-37.

la *Observación V. - Delirio parcial, determinado por sugestión*, cuya sintomatología y cura describe Ingenieros en *La simulación de la locura*, y que cito necesariamente *in extenso*:

> Joven de origen incierto; cree haber nacido en Montevideo. Tuvo adolescencia accidentada, viviendo, por fuerza, vida bohemia. Como resultante de ella tiene preocupaciones de índole literaria, no careciendo de alguna inteligencia y cultura.
> A principios de 1898, deseando conocer algunas personalidades literarias de Buenos Aires, llegó a ser presentado al poeta Rubén Darío. Manifestó ser nuevo en la ciudad: le narró sus aventuras de adolescente, exagerádolas en forma novelesca. Sorprendido Darío por la nebulosa fantasía del joven y por su aspecto neuropático, nos invitó a conocerle, considerando que podría ser "caso" para observaciones psico-patológicas. Acordamos sugerirle algunas ideas novelescas e inverosímiles relacionadas con su propia persona, para estudiar su susceptibilidad a la sugestión.
> De común acuerdo escogimos lo siguiente. Hace algunos años publicose en Francia un libro interesante y original, titulado *Chants de Maldoror*, cuya paternidad se atribuyó a un conde de Lautréamont, que se decía fallecido en un hospicio de alienados en Bélgica. Como se dudara fuese otra la paternidad legítima del libro, el escritor Léon Bloy publicó diversos datos sobre el supuesto autor, afirmando que había nacido en Montevideo, siendo hijo de un excónsul de Francia en esa ciudad. Sin embargo, algunas investigaciones practicadas al respecto no confirmaron jamás la especie fraguada en el *Mercure de France*.
> Con ese precedente, Rubén Darío hizo observar al joven psicópata su parecido físico con el conde de Lautréamont, de quien Bloy había publicado un retrato. Le manifestó, también, la sospecha de que, por algún embrollo de familia, ambos debían ser hermanos.

> Halagado por la perspectiva de una fraternidad que consideraba muy honrosa, e insistentemente sugestionado por nuestras discretas insinuaciones, el joven admitió la posibilidad del hecho, luego lo creyó probable, más tarde real, y, por fin, ostentó como un título su condición de hermano natural del imaginario conde de Lautréamont.
> Esta idea delirante comenzó a sistematizarse en su cerebro y llegó hasta hacerle inventar la siguiente explicación. Recordaba haber visto, en la infancia, que su madre recibía visitas demasiado íntimas de un señor muy rico, francés, sumamente parecido a su pretendido hermano y a él mismo; ese hombre debía ser, sin duda, el cónsul francés a quien se suponía padre de ambos. Las relaciones de su madre con ese señor eran anteriores a su nacimiento; este hecho había sido, precisamente, la causa de que su padre y su madre vivieran separados. Él debía ser, pues, hijo natural del cónsul francés y hermano del conde de Lautréamont por parte de padre.
> Sin insistir sobre cierta anomalía moral necesaria para urdir semejante novela, poniendo en juego la virtud de su propia madre, diremos que semejante delirio valió al sujeto algunas burlas, cada vez menos discretas.
> Comprendiéndolo así, convinimos con Rubén Darío en la necesidad de desugestionarlo; le hicimos con mucha dificultad reconstruir el proceso de autosugestión por que había pasado desde cuando le indujimos esa idea delirante, y el enfermo curó, gracias, en parte, a la sabia terapéutica del ridículo. Han transcurrido varios años y no ha vuelto a presentar síntomas de ese delirio inducido por sugestión.[45]

[45] José Ingenieros, *La simulación de la locura*, ob. cit., pp. 32-34. Hasta donde he podido averiguar, el joven poeta uruguayo de este caso es Álvaro Armando Vasseur. Me lleva a esta conjetura un virulento texto de Roberto de las Carreras: "Armandito Vasseur, una síntesis de tilinguería, un tonto

El título que da Ingenieros a este caso clínico, *Delirio parcial, determinado por sugestión*, llama la atención por la ambigüedad del verbo "determinar", sujeto a una doble y diversa lectura: 1) a través de la sugestión, se determina que es un delirio parcial; pero 2) también el delirio es determinado (es causado) por la sugestión. De hecho funciona de las dos maneras, como tan a menudo lo hacen los diagnósticos de fin de siglo. En un espectacular juego de poder, el médico, "dueño de la enfermedad", la produce para luego dominarla y reprimirla.

Antes de entrar en las particularidades de esta "enfermedad" con su consiguiente "cura", es interesante notar aquí que el médico no trabaja solo su diagnóstico. Con la ciencia colabora, de pleno, la literatura.[46] El científico Ingenieros reconoce en el literato Darío (y esta colaboración resulta mucho más fecunda que la presunta fundación entre los dos de la Syringa)

célebre, un arquetipo de la estulticia, un ingenuo, un pobrecito hablador, un *bebé* literario, un *biscuit*, un paraninfo, un alienado inferior, 'un vate', un guaranguito de extramuros, un palurdo, autor de estafas, un mandria, un exdespachante de un almacén de bebidas de la calle Agraciada, que ha pretendido echarla de bastardo adulterino fingiéndose hijo del vizconde de Lautremont [*sic*] y acusando a su madre de un delito que se halla fuera de la jurisdicción de las villanas; [...] secretario *cafften* [sic] de Payró, camarero de Rubén Darío, cuyo ridículo en Buenos Aires corre de mano en mano y es tan familiar como cualquier monumento público; Armandito Vasseur, ha tenido la inconsciente osadía de provocarme" (Roberto de las Carreras, "Personal", en Arturo Sergio Visca (comp.), *Antología de poetas modernistas menores*, Montevideo, Colección de clásicos uruguayos, 1971, pp. 29-31). Por su parte, en un poema autobiográfico titulado "Pts" [*sic*], Vasseur alude a esa época. "Era cuando 'La Siringa' iniciaba/ su 'do-re-mi'", escribe, y se refiere a su fundador como "el brujo Ingenieros" (Álvaro Armando Vasseur, *El vino de la sombra*, Madrid, Editorial América, s.f., pp. 144,146).

[46] Para una teoría de la colaboración masculina, cuyas proyecciones superan los límites de este texto pero merecen ser exploradas en conexión con Ingenieros, véase Wayne Koestenbaum, *Double Talk: The Erotics of Male Collaboration*, Nueva York y Londres, Routledge, 1989.

a un "amigo de observar anomalías y rarezas". Desde la literatura, Darío, como facultativo *sui generis*, detecta síntomas: reconoce el *aspecto neuropático* del joven, su predisposición a constituir un "caso" clínico (como se reconoce la predisposición de un candidato al titeo). Y, "de común acuerdo", como tal lo constituyen: Ingenieros y Darío patologizan al individuo, transformándolo en caso de estudio y sujeto de experimentación. (Hay un deslizamiento significativo, en los primeros párrafos, del plural mayestático –Darío "nos invitó"– al plural real de la colaboración: "acordamos"; "de común acuerdo, escogimos"). A partir de un momento de "sospecha" fecunda (el término aparece a menudo en Ingenieros), nace la lectura de la patología y su tratamiento, o para usar un término de Ingenieros, su "encarrilamiento".[47] El borroso joven del comienzo, "de origen incierto", ya se ha vuelto, en el cuarto párrafo, un "joven psicópata", y termina siendo, en el párrafo final, un "enfermo" que se "cura" gracias a una "sabia terapia".

En realidad, la "enfermedad" del sujeto y su "cura" no se producen, como en otros casos observados por Ingenieros, en la institución hospitalaria: concretamente, no hay en este caso hospital ni asilo. Pero esto no impide que Ingenieros lo llame una "historia clínica" y lo incluya en su tesis doctoral, dándole así validez institucional. Además, notablemente, no es el "enfermo" quien acude a sus diagnosticadores sino ellos quienes acuden a él (como el titeador al titeado), literalmente atrapándolo (despeñándolo) en un relato. Son Ingenieros y Darío

[47] Describe Ingenieros cómo llega a un diagnóstico: "Después de dos o tres horas [...], apenas llegamos a sospechar, por alguna frase, que el sujeto fuera un perseguido con ideas de grandeza. El médico que lo asistía nos comunicó antecedentes que confirmaban nuestra sospecha. Repetimos muchísimas veces su examen; pudimos confirmar plenamente su diagnóstico, *pues de antemano encarrilábamos en ese sentido nuestros sondajes psicológicos* (José Ingenieros, *La simulación de la locura*, ob. cit., p. 66; subrayado mío).

quienes, "de común acuerdo", crean ese espacio clínico en la literatura (o crean ese espacio literario en la clínica) donde "enferman" al sujeto exagerando sus síntomas para luego "curarlo".

El recurso a Lautréamont para armar la ficción a la vez patologizante y terapéutica es importante en más de un plano. Baste recordar el lugar que ocupaba Lautréamont en Darío, el perfil particularmente sensacionalista que de él traza en *Los raros*, libro de Darío que también es, a su manera, una colección de "casos".[48] Allí recalcaba Darío el misterio de Lautréamont, "infeliz y sublime montevideano, cuya obra me tocó hacer conocer a América", y cuyo origen –como el de su "paciente" uruguayo– declaraba incierto: "Su nombre verdadero se ignora"; "de la vida del autor nada se sabe". Baratamente provocador, aquel ensayo de Darío tentaba además al lector con la promesa de una lectura peligrosa, seductoramente enfermiza: "No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bizarría literaria, o gusto de un manjar nuevo".[49]

En su "tratamiento", Ingenieros y Darío cuentan hábilmente con los ecos del texto de *Los raros* en el "paciente" a quien tratan. Cuentan además, en este ejercicio de titeo "científico", con un poder innegable: la doble autoridad, clínica y literaria, que hacen pesar sobre el sujeto. Aspirante a escritor, admirador de Darío, el joven es presa fácil, patética: "halagado por la expectativa de una identidad que consideraba muy

[48] Darío justifica su elección de Rachilde y de Lautréamont, como raros, en términos clínicos: "Casos teratológicos, lo que se quiera, pero únicos y muy tentadores para el psicólogo y para el poeta. No son los *raros* presentados como modelos [...] porque lo *raro* es lo contrario de lo normal" (Rubén Darío, "Los colores del estandarte", en *Obras completas* 4, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, p. 880).

[49] Rubén Darío, "El conde de Lautréamont", en *Los raros*, *Obras completas* 2, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, pp. 435, 442 y 436.

honrosa [...] ostentó como un título su condición de hermano natural del imaginario conde de Lautréamont". La identidad es honrosa porque así lo ha determinado el maestro.

La simulación, aquí, proviene de los diagnosticadores y solo en segunda instancia es adoptada por el sujeto. Ingenieros califica este caso de *locura experimental*, y lo clasifica entre "las sugestiones que parten de sujetos normales y son efectuadas sobre degenerados predispuestos a la locura".[50] Los particulares del caso comprometen considerablemente la estabilidad de estas categorías, sobre todo la de "normalidad". El experimento se basa, en realidad, en una doble superchería, lo cual lo vuelve tanto más cruel: la identidad que cree descubrirse el sujeto, la novela familiar en la que se reconoce, tiene por origen un autor, "Lautréamont", de quien muy poco se sabe, al punto de que el propio Ingenieros (víctima sin saberlo de su propia trampa) parece dudar de su existencia: "el imaginario conde de Lautréamont", escribe, reduciéndolo ya a la simulación (no es conde) o a la nada (no existe). O sea que para curar al paciente le impone la simulación de lo que ya, para él, es o bien simulado o bien inexistente.

Teniendo en cuenta la conciencia que tienen los experimentadores de la naturaleza "novelesca e inverosímil" del relato propuesto, resulta tanto más notable el enjuiciamento del paciente en términos morales. Cuando el paciente se deja convencer, acepta el relato y comienza a fabular recuerdos adicionales (las visitas del cónsul francés a la madre) con el fin de naturalizarlo, es decir, de reconocerlo, Ingenieros lo condena por "cierta anomalía moral necesaria para urdir semejante novela, poniendo en juego la virtud de su propia madre" (*S*, p. 33).

Como el episodio del poeta provinciano titeado por la Syringa, este titeo clínico termina en el desengaño. Pero a

[50] José Ingenieros, *La simulación de la locura*, ob. cit., p. 31.

diferencia de aquel, no culmina en locura sino, supuestamente, en cura. Lo que impresiona al lector moderno –que el desengaño terapéutico se efectúe "con mucha dificultad"; que el único medio de des-sugestionar al sujeto sea el brutal y efectivo recurso a la vergüenza y a "la sabia terapia del ridículo"– no inmuta a Ingenieros. Al cierre del caso se ha logrado una "cura" a expensas del sujeto, proponiéndole una identidad a través de la literatura para luego quitársela.

"Una mal disimulada esclavitud oprime a los médicos intelectuales –escribe Ingenieros–. La opinión pública tiende a estrechar su horizonte mental, desdeñando a los que para distraerse del tedio de las clínicas buscan inocente pasatiempo en las ciencias sociales o en las letras 'puras'".[51] El caso comentado discute esta escisión jerárquica, muestra a qué usos perversamente efectivos se destina la literatura dentro de la clínica en un fin de siglo que patologiza, a la vez, su literatura.

[51] José Ingenieros, *La psicopatología en el arte* (1903), Buenos Aires, Losada, 1961, p. 59.

Pedagogía patriótica: cuerpo, género y regeneración

Mármoles y cuerpo:
la *paideia* sentimental de Rodó

Dos escenas

Propongo, para comenzar, dos escenas. La primera se sitúa en el Montevideo de fines de los años cuarenta y fue recogida en un artículo periodístico titulado "Juvenil mensaje a Cervantes en Ariel". Narra el periodista:

> Como que en estos días es el cumpleaños de Cervantes, padre de nuestra lengua, de nuestras locuras y de nuestras caballerías, los jóvenes estudiantes del Liceo "Joaquín Suárez" han querido regalarle versos y flores. Y como no sabían dónde llevárselos, han dejado los delicados presentes en el monumento a Rodó, pensando sin duda que Ariel puede ser buen mensajero de sus leves mensajes.
>
> En grupos graciosos y serenos, bajo la tibieza del sol americano que Cervantes quiso conocer, con banderas y músicas fueron llegando los adolescentes, hasta formar junto a la estatua un conjunto libre y armonioso. El escultor que ordenó en el monumento, con soberana gracia, las figuras de los discípulos de bronce, hubiera envidiado el concierto de este zócalo vivo que ayer tenía su obra.
>
> Se escucharon músicas y cantos. Después de la escultura humana, del friso de joven carne, se fueron desprendiendo figuras

femeninas, que como en una ceremonia griega de la más depurada liturgia, se inclinaban ante la piedra del genio del aire, depositaban flores y volvían a integrar la plástica armonía del grupo original.
Los elegidos fueron leyendo sus mensajes.[1]

La segunda escena es del propio Rodó, en *Motivos de Proteo*. En uno de los pasajes más sobrecogedores (con la posible excepción de "La pampa de granito") de este libro precavido, despersonalizado, afectado más que ninguno por aquello que su autor llamaba, con insospechado acierto, "el prestigio hipnótico del estilo",[2] Rodó –tan afecto a pensar en imágenes–, arma una escenificación siniestra (y asaz premonitora) de lo que él mismo llama una "angustia de la imaginación". Cito de "Los mármoles sepultos":

> [A]hora quiero dar voz a un sentimiento que, en el transcurso de este divagar sobre las vocaciones humanas, cien veces me ha subido del corazón, repitiendo por lo bajo una pregunta que viene, en coro, de mil puntos dispersos, y suena en son de amargura y agravio. Dice la pregunta: "¿Y nosotros?"...; y me deja una desazón semejante a la que experimento cuando me figuro los mármoles antiguos que permanecen sepultados e ignorados para siempre...
> Cada vez que, por revelación de la casualidad, como cuando se iluminó de hermosura el campo venturoso de Milo; o de la investigación sagaz, que impone a la avaricia de las ruinas sus conjuros, la civilización recupera una obra de arte perdida o ignorada; una estatua, un bajo relieve, un vaso precioso, un frontón, una columna, el mismo pensamiento me obsede.
> De la idea de ese objeto ganado para la gloria y la admiración humana, al reino de las sombras, pasa mi mente a aquellos otros que aún permanecen ocultos, entre el polvo de grandezas concluidas, en soledad agreste o profunda prisión. [...] [Y] en una rara, hiperbólica figuración, tierra y mar se me representan como una inmensa tumba de estatuas, museo disperso donde la piedra que fue olímpica, los despojos de los dioses que, en seis siglos de arte, esculpieron los cinceles de Atenas, de Sicione y de Pérgamo, reposan bajo la agitación indiferente de la Naturaleza, que un día personificaron, y de la humanidad que fue suya.
> Dioses caídos, dioses de mármol y de bronce volcados por el ala del tiempo o el arrebato de los bárbaros; hechos para la luz y condenados a la sombra de un misterio sin majestad y sin decoro, su imagen me suspende en una suerte de angustia de la imaginación. De su actual sepulcro, algunos resurgirán, quizá, en la deslumbradora plenitud de su belleza, intactos, salvados, por misteriosa elección, de los azares que se conjuran para su abandono [...].
> Pero los que más me conmueven son aquellos que no resucitarán jamás [...] (*OC*, pp. 395 y 396).

Me detengo en estas citas porque configuran las premisas básicas del comentario que sigue. Intento articular por un lado la monumentalidad de Rodó –concretamente, las estrategias mediante las cuales, de forma sinecdóquica a través de *Ariel*, construyó una "personalidad cultural"[3] que respondía tanto a impulsos personales como a necesidades colectivas– y,

[1] Juan Carlos Alles, "Juvenil mensaje a Cervantes en Ariel", *Artículos y comentarios periodísticos*, Montevideo, Compañía Impresora, 1952, p. 75.

[2] José Enrique Rodó, *Obras completas*, ed. Emir Rodríguez Monegal, Madrid, Aguilar, 1967, p. 1347. En adelante, cito en el texto según esta edición con la sigla *OC*.

[3] Carlos Real de Azúa, "Prólogo a *Ariel*", en José Enrique Rodó, *Ariel. Motivos de Proteo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. lii.

por el otro, trabajar con la noción de ruina, de resto furtivo, incluso melancólico, que recorre la obra del "maestro de América" y de su "Magna Patria", desde sus textos más límpidos y pulidos hasta su abundante, laberíntico, misterioso archivo conservado en la Biblioteca Nacional en Montevideo.

Erigirse como autoridad: el abuelo español

> De este modo, resultará que en la obra
> se encontrarán muchas cosas que Rodó no ha puesto [...]
> Y surgirá entonces el primer asombro, el producido
> por todo lo que en el libro se ha encontrado.
>
> Monsieur Perrichon, "El libro de Rodó"

Gerard Aching estudia la fetichización de la cual fue objeto el *Ariel* de Rodó: "*Ariel* se ha vuelto un ícono cultural, fetichizado al punto de que es casi imposible determinar, al leer a los críticos, si se trata del ensayo (*Ariel*) o del monumento (Ariel)".[4] El proceso no se detiene allí; texto y estatua se funden con la figura del maestro mismo (como bien lo demuestra el artículo que cité al principio, donde el monumento a Ariel en el parque Rodó se transforma en "el monumento a Rodó"), autor y obra se mezclan o, más precisamente, el autor se vuelve su obra misma: decir *Ariel* es lo mismo que decir Rodó. Lejos de ser obra de los años y de una merecida fama, el proceso de monumentalización comienza en vida misma de Rodó, es

[4] Gerard Aching, *The Politics of Spanish American Modernismo: By Exquisite Design*, Nueva York y Londres, Cambridge University Press, 1997, p. 24.

obra del propio autor. Tempranamente –bastante antes de *Ariel*– comienza a trabajar una particular imagen de sí, aquello que Gide llama "un être factice préféré"[5] y que Rodó llamará más tarde "personalidad complementaria",[6] para proyectarla ante un público que la ratifica. Así podría decirse que el monumento personal que Rodó construye –esa autofiguración como viejo y venerado maestro cuando todavía no tiene treinta años– es menos producto de su obra que pose autorial precursora. (En este sentido hay más de un punto de contacto entre el discreto Rodó y los aparatosos Sarmiento y Vasconcelos).

Algún día habrá que considerar con mayor detalle las causas de ese nestorismo finisecular del cual Rodó, si bien no es el único exponente (el Cané que escribe *Juvenilia* cuando apenas cuenta treinta y tres años es otro ejemplo), es sin duda el más cabal. Se trata de un nestorismo en que la impostada superioridad de los años, a la vez que funciona como metáfora de una élite intelectual masculina, inventa una memoria cultural comunitaria. En los textos de Rodó no parece haber edad adulta: hay niñez, hay la temprana juventud del discípulo/efebo, y luego hay, como escribe en *Proteo*, "ancianidades triunfales" (*OC*, p. 313). Piénsese que Rodó apenas cuenta veinticuatro años cuando funda la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, veintiséis cuando, con total confianza, lanza el llamado de *El que vendrá* y dictamina sobre literatura en *La novela*

[5] André Gide, *Journal 1889-1939*, París, Gallimard, La Pléiade, 1955, p. 29.

[6] Roberto Ibáñez reproduce un fragmento de *Proteo* que quedó inédito: "Como cada color tiene su complementario, como cada nota tiene su complementaria, cada personalidad tiene su complemento en aquella personalidad imaginaria que reuniese las condiciones y capacidades que faltan en la real y por las cuales, quizá, esta suspira. Y bien: esta personalidad complementaria, y no la real, es, a menudo, la que manifiesta la obra del escritor" (Roberto Ibáñez, "El ciclo de Proteo", en *Cuadernos de Marcha*, Nº 1, mayo de 1967, pp. 7-52).

nueva, y veintiocho cuando termina *Ariel*, libro que dedica, como se recordará, a una "juventud de América" en la que, pese a su edad, claramente no se incluye y de la que más bien se distingue: "Si algo me separa fundamentalmente de la mayor parte de mis colegas literarios de América es mi afición, cada vez más intensa, a lo que llamaré *literatura de ideas*, ya que llamarla *docente* o *trascendental* no la definiría bien", escribe en carta a Unamuno (*OC*, p. 1383). Dentro de este marco estratégico –la eficaz construcción del dómine finisecular– quiero considerar una de las tácticas más logradas de Rodó, su concepción de la salud continental en términos de una hispano/latinidad.

Dos factores contribuyeron a que *Ariel* se leyera a la vez como prédica idealista y como proclama hispanófila y latinizante. El primero, evidente, es la fecha de su publicación que coincide históricamente con la derrota española. El otro, menos detectable a primera vista, es el largo trabajo preparatorio –la larga seducción– que emprende Rodó para lograr tal lectura, lectura que lo afianzaría dentro de una hermandad de dómines panhispanos. De todos los escritores modernistas, Rodó es sin duda uno de los que cultivaron con más energía las relaciones culturales con España. Curiosamente (y a diferencia de otros modernistas, desde Casal hasta Darío), no establece nexos personales con maestros franceses para autovalidarse, aun cuando su formación libresca provenga (como de inmediato lo vio Unamuno) casi directamente de Francia. Rodó se publicita por medio de un notable esfuerzo de relaciones públicas, como lo atestiguan no solo sus cartas publicadas sino las dedicatorias de sus libros, dedicatorias que, con "afán contable",[7] registra en sus diarios. Se cartea extensamente con Leopoldo Alas, con Altamira, con Unamuno, en cartas

[7] Carlos Real de Azúa, "Rodó en sus papeles", *Escritura*, Nº 3, marzo de 1948, p. 92.

que combinan la arrogancia con la servil abyección y que indefectiblemente logran su cometido. La pose del escritor aislado, incomprendido –pose por excelencia del modernismo, explotada magistralmente por Darío–, cobra en esta correspondencia nueva e inesperada fuerza como táctica autovalorativa. Así escribe Rodó, en 1896, a Leopoldo Alas:

> En el ambiente ingrato para todas las manifestaciones desinteresadas de la labor intelectual, de estas democracias inquietas y mercantilizadas, una palabra de aliento que venga de quienes significan y valen lo que Vd. decide a menudo la constancia de una vocación combatida por la ausencia de estímulos y esperanzas (*OC*, p. 1323).[8]

Con habilidad de ex colonizado, pone Rodó su destino literario en manos de maestros metropolitanos y estos no le fallan. Observa "Clarín", en *La Saeta* de Barcelona del 25 de febrero de 1897, es decir, tres años antes de *Ariel*:

> [Es] un crítico de cuerpo entero, que no está vinculado con ninguna de estas pestes pegajosas que tantos y tantos escritores jóvenes americanos llevan de París a su tierra. El Sr. Rodó reconoce que el jugo de las letras hispanoamericanas debe tomarse

[8] Sobre el aislamiento y la incomprensión como táctica, véase Julio Ramos: "La 'marginalidad', ligada al tópico del martirio y el exilio del arte en la sociedad capitalista, permitió la especificación del lugar del escritor *dentro* de la sociedad, e incluso la ampliación relativa de las funciones públicas del escritor, del *literato*, sobre todo a raíz del impacto que los ensayistas del 900 llegan a ejercer sobre la educación, y también a raíz de la identificación, ya comprobable en Martí, de 'lo cultural' con el SER latinoamericano, opuesto al poder económico de 'ellos'". Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo* XIX, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 209 y 210.

de la tradición española [...]. Críticos como el Sr. Rodó pueden hacer mucho en América, por la sincera unión moral e intelectual de España y las repúblicas hispanoamericanas; unión que podría preparar lazos políticos y económicos futuros, de los que a mi ver, ya tiene sentadas las premisas la historia, y que serán la consecuencia que saque el porvenir.

El contacto con los intelectuales españoles –"Clarín", Altamira y, no sin resistencia por los dos lados, Unamuno– permite a Rodó un doble privilegio: primero, distinguirse de los demás modernistas afrancesados y decadentes en los que no confía y con los cuales, mal que le pese, comparte una sensibilidad; segundo, estrenarse junto a los dómines ultramarinos para lograr que lo reconozcan, a él también, como "maestro". Inevitablemente acude a la mente la irónica novela familiar de las "Palabras liminares" a *Prosas profanas*. Darío visita al abuelo español para marcar, con desenvoltura, un doble distanciamiento: "Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra, mi querida de París". Rodó en cambio acude a ese abuelo haciendo buena letra; pide reconocimiento y el reconocimiento –menos de hijo o nieto que de par– no tarda en darse. Gracias al intermediario español, el joven Rodó cimienta su autofiguración como intelectual docente en un momento propicio.[9]

Hay un notable aire de toma y daca en los intercambios entre Rodó y sus maestros españoles: Alas elogia a Rodó en *La saeta* y *El imparcial*, lo recomienda a sus colegas y llega a prologar *Ariel*, contribuyendo así considerablemente a la difusión

[9] Generacionalmente hablando, el momento es ideal para que Rodó se distinga: cierra el ciclo decimonónico de los viejos maestros (Rodó es treinta años menor que Hostos, Sierra, Varona) y, llevándole quince a Reyes y veinte a Henríquez Ureña, inaugura un nuevo estilo de dómine.

de Rodó en España; Rodó, por su lado, reproduce las alabanzas de *La Saeta* en su *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, donde por otra parte ya ha publicado, dos años antes, un artículo elogioso sobre "Clarín". Y, cuando "Clarín" no cumple con lo prometido, como aparentemente ocurre a mediados de 1897, el reclamo de Rodó no tarda en hacerse sentir: "Espero con verdadera ansiedad su prometida contestación, en *Las Novedades*, a la carta en que le expresé mi modo de sentir y pensar en lo referente a las relaciones de España y América: los dos pedazos de la gran patria a que pertenecemos, y que sobre el quebrantamiento de su unidad política, debe conservar su unidad espiritual" (*OC*, p. 1325).

Con Rafael Altamira ocurre un intercambio parecido aunque no tan elocuente en el detalle. En 1897 Rodó escribe a Altamira, campeón del regeneracionismo español, en la Universidad de Oviedo, para participarle sus "anhelos de confraternidad intelectual entre españoles e hispanoamericanos" (*OC*, p. 1358), mensaje que forzosamente debería agradar a quien preconizaba un mayor acercamiento cultural a Hispanoamérica. Altamira, a su vez, escribe páginas encomiásticas sobre *Ariel* y también se ocupa de recomendar el libro. Incluso Unamuno, pese a su desconfianza con respecto a Rodó, se deja conquistar cuando este le escribe:

> Lo español me merece sincera y viva simpatía. Nadie más que yo admira a los representantes de verdadero mérito que quedan a la intelectualidad española. [...] Tengo los ojos fijos en la juventud de esa España para ver si algo brota de su seno. Si pudiéramos trabajar de acuerdo aquí y allá, y llegar a una gran armonía espiritual de la raza española ¿qué más agradable y fecundo para todos? (*OC*, p. 1379)

Resultado más o menos directo de este intercambio es sin duda la reseña de *Ariel* (en realidad asaz reticente) que escribe

Unamuno y que anuncia por carta a Rodó: "Aprecio cuanto de generoso, de noble, de sincero, de original hay en su *Ariel* y así lo haré constar, por más que mi corazón me tire por otros caminos" (*OC*, p. 1382).[10] En todas estas transacciones culturales, *iniciadas por Rodó*, el provecho es mutuo: para Rodó, es el reconocimiento y la admiración de los maestros españoles;[11] para los españoles (como anotaba desenfadadamente Unamuno, quien, como colaborador de *La Nación* de Buenos Aires, hablaba con algún conocimiento de causa) se trata posiblemente de otro tipo de reconocimiento: "Cuando oigáis a algún joven literato o publicista español decir que es una vergüenza el que no conozcamos mejor a América y sus escritores o publicistas es que está buscando recíproca correspondencia, es que quiere colocar sus trabajos en América".[12]

[10] De todos sus interlocutores españoles sin duda es Unamuno quien más disiente, en su correspondencia, con Rodó, pese a los esfuerzos de este último en hacer ver a su corresponsal los muchos puntos de contacto entre ambos. Desde la carta en que acusa recibo de *Ariel* –"A mí, en particular, su lectura me ha aquietado, por lo mismo que no responde del todo a mi íntimo modo de ser" (p. 1376)–, Unamuno no vacila en señalar sus diferencias con respecto a Rodó ni vacila Rodó, a vuelta de correo, en justificarse y en intentar corregir esa impresión. Véase la correspondencia completa con Unamuno en las *Obras completas* de Rodó, ob. cit., pp. 1375-1397.

[11] Reconocimiento que también valida a Rodó ante los ojos de sus compatriotas. Pérez Petit defiende a Rodó de sus críticos recurriendo precisamente a la autoridad de los maestros españoles: "Pero ¿es que ya no valen o hacen peso, contra los desmanes de los recién venidos, los juicios suscritos por nombres tales que los de Clarín, Altamira, Juan Valera, Miguel de Unamuno, Luis de Araquistáin, Cristóbal de Castro, Rafael Barret, Rubén Darío, y cien otros españoles y americanos ilustres? ¿Es que puede discutirse siquiera la autoridad de estos cerebros, que son hoy los dirigentes de las letras castellanas?" (*OC*, p. 229).

[12] Juan Carlos Mainer, "Un capítulo regeneracionista: el hispanoamericanismo (1892-1923)", en Manuel Tuñón de Lara *et al.* (eds.), *Coloquio de Pau: De la crisis del antiguo régimen al franquismo. Ideología y sociedad en la España contemporánea*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1977, p. 169.

No es mi intención atribuir razones puramente promocionales al hispanismo de Rodó, lo cual sería abaratarlo de manera injusta. Queda para otra ocasión un análisis más detallado de esa postura ideológica, no simplemente a la luz del inminente desastre español (acaso esa sea su versión menos interesante) sino, por ejemplo, en conexión con el desarrollo del panlatinismo europeo,[13] o como un mítico retorno a las fuentes que serviría de base a los nacionalismos hispanoamericanos de los años veinte y treinta.[14] Importante de tener en cuenta en la relación de Rodó con lo hispano es también el detalle autobiográfico (su padre es español) que favorece un hispano-latinismo emocional que Rodó llama "sentimiento de raza".[15] Así observa que: "Cuando de allí recibo un aplauso, una palabra de aliento, un testimonio cariñoso, se me dilata el corazón doblemente, porque me complace que el

[13] Sobre el tema véase Lily Litvak, *Latinos y anglosajones: Orígenes de una polémica*, Barcelona, Puvill, 1980.

[14] Es la posición que resume Juan Carlos Mainer: "la convicción bastante discutible de que la esencia lingüística de América era lo español y que no era lícito al americano enmascarar esa realidad ni trayéndola del lado precolombino ni del lado cosmopolita, sin que una y otra cosa pasaran por la aduana de la tradición hispánica" ("Un capítulo regeneracionista", p. 167). Es preciso aclarar que el hispanismo de Rodó no bastó para congraciarlo con el nacional-catolicismo que no dejó de criticarlo por su tolerancia y su aparente desdén de lo absoluto. Así Ignacio B. Anzoátegui considera que, si *Ariel* ha de verse como libro de devoción, "es un libro de devoción imbécil, con toda la imbecilidad de las famosas devociones laicas" (*Vidas de muertos* [1934], Buenos Aires, Colihue-Biblioteca Nacional, 2005, p. 95).

[15] Obsérvese que "raza", para Rodó, se confunde con linaje y remite a un origen metropolitano: "raza, tomando esta en su directo y más concreto sentido de la nación colonizadora" (*OC*, p. 516); y "raza, aquel género de amor propio colectivo que, como el amor a la patria en la comunidad de la tierra, toma su fundamento en la comunidad de origen, de la casta, del abolengo histórico, y que, como el mismo amor patrio, es natural instinto y eficaz y noble energía" (p. 515).

nombre que de allí trajo quien me dio la vida vuelva al suelo natal realzado por algún mérito que le honre".[16] En el marco de este ensayo elijo detenerme en el hispanismo como ideología estratégica dentro de un diálogo intelectual en el que los dos interlocutores –simplificando: España y América– encuentran máximo provecho.

Dada la existencia de esta comunidad de lectura entre maestros, comunidad basada en simpatías mutuas que estratégicamente disimulaban las diferencias, la recepción de *Ariel* en España estaba asegurada. Poco importaba que el texto no hablara directamente de España ni de hispanismo, que se refiriera solo dos veces, y de manera muy general, a la derrota del 98, y que la noción misma de panhispanismo, tan manida en la correspondencia de Rodó con sus colegas españoles, quedara del todo subsumida en una latinidad, de clara estirpe francesa, que muy pronto mostraba sus raíces helénicas. Como decía Unamuno en su reseña sobre *Ariel*: "[E]s el aticismo sentido en francés por un hispanoamericano" (*OC*, p. 1382) y, con su habitual perversidad, en carta a Leopoldo Alas: "[E]s sano, es cierto, es simpático, pero ¡he leído tantas veces todo eso en autores franceses! Parecíame un eco del *Mercure*" (*OC*, p. 1378).

Pero *Ariel* no solo es eco de los escritores del *Mercure de France*. El aticismo que propone, cuidadosamente leído, también remite a esa peculiar deriva que va del latinismo a un

[16] Wilfredo Penco (ed.), *Cartas de José Enrique Rodó a Juan Francisco Piquet* (primera serie), Montevideo, Biblioteca Nacional, 1979, p. 61. Así, en carta a Juan Francisco Piquet, Rodó escribe desde Barcelona, ciudad de origen del padre: "Toda esta suma de energías que el ambiente pone ante los ojos se concentra y resuelve en una idea, en un sentimiento inspirador: la idea de que Cataluña es la patria, la patria verdadera y gloriosa, y el orgullo de pertenecerle. *Civis romanus sum*! Y esto, que es el más íntimo fondo, trasciende y bulle en la superficie con un fervor de fuente termal" (*OC*, p. 1254).

helenismo de origen victoriano cuyas connotaciones homoeróticas han sido estudiadas: en un contexto europeo, y en particular en Inglaterra, por, entre otros, Linda Dowding, David Halperin, Richard Dellamora y Joan DeJean; en un contexto latinoamericano, ejemplarmente, por Carla Giaudrone y por Oscar Montero.[17] No recogieron ese matiz los primeros lectores de Rodó, sobre todo los españoles, y era inevitable que así fuera: publicado dos años después del desastre y el mismo año en que se vieron en España con motivo del Centenario no menos de seis congresos hispanoamericanos,[18] *Ariel* era no solo un texto oportuno sino oportunista. Se leyó de manera activa, concertada: su panhispanismo fue un efecto de lectura. Así "Clarín" interpreta la lección de Próspero *pro domo sua*, "lo que Rodó pide a los americanos latinos es que sean siempre [...] lo que son, es decir, *españoles*, hijos de la vida clásica y de la vida cristiana" (*OC*, p. 1327); y Altamira, maravillándose del carácter "castizo" del libro, cae en la emoción patriótica:

> Hace bastantes años, amigo Rodó, [...] no había escuchado una voz castellana, ni leído libro alguno castizo, que me hablase

[17] Véase Linda Dowling, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1996; Richard Dellamora, *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*, Chapel Hill y Londres, University of North Carolina Press, 1990; David Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality and other essays on Greek Love*, Nueva York, Routledge, 1990; Joan DeJean, *Fictions of Sappho, 1546-1937*, Chicago, University of Chicago Press, 1989; Carla Giaudrone, "'Amor griego' en el 900. Afecto varonil y homoerotismo en José Enrique Rodó y Alberto Nin Frías", en *La degeneración del 900. Modelos estéticos-sexuales de la cultura en el Uruguay del Novecientos*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2005; Oscar Montero, "*Modernismo* and Homophobia: Darío and Rodó", en Daniel Balderston y Donna Guy (comps.), *Sex and Sexuality in Latin America*, Nueva York, NYU Press, 1997, pp. 101-117.

[18] Véase Juan Carlos Mainer, "Un capítulo regeneracionista", ob. cit., p. 173 y 174.

tanto al alma, de manera más íntima y solemne, como el de usted. [...] ¡Ojalá que el libro de usted y su cátedra formen en la juventud de América conciencia de ese hermoso ideal; y pueda yo ver también aquí, con la ayuda de usted mismo y de otros compañeros, resurgir en las generaciones nuevas el genio español, depurado de excrecencias malsanas, que han ahogado repetidas veces en la historia su expresión genuina, la única que me enorgullece todavía hoy, en medio de los desastres, de ser hijo de mi patria! (*OC*, p. 1360).[19]

Si bien *Ariel* no era, estrictamente hablando, un texto castizo donde se le pedía a la juventud de América que fuera española, era, sí, un texto disponible, pasible de lecturas diversas, entre las cuales cabía, sin duda, la que imaginan Alas y Altamira. Adolescía de lo que Real de Azúa llama "el inenarrable universalismo del pensamiento liberal",[20] resistente al planteo histórico preciso y a las entidades sociales definidas, y ese mismo universalismo lo volvía artefacto ideológico acomodaticio que se plegaba a demandas del momento, como aquel monumento a Rodó donde los estudiantes uruguayos, *faute de mieux*, rendían homenaje a Cervantes.

[19] Tal es el empeño de Altamira por españolizar el texto que tanto las citas de Rodó de autores no españoles como su silencio con respecto a autores españoles se leen como signos de hispanidad: "Cítanse a menudo en *Ariel* a Carlyle y a Emerson, a Renan o a Guyau; pero bien se ve que la nutrición intelectual de estos y otros autores extranjeros ha sido asimilada a la manera española, y que con ellos *se codean en la mente de Rodó, aunque no los cite, frutos de legítima cepa hispana*" (Rafael Altamira, "*La Vida Nueva III. Ariel*", citado en Alfonso García Morales, *Literatura y pensamiento hispánico de fin de siglo: Clarín y Rodó*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992, p. 92; subrayado mío).

[20] Carlos Real de Azúa, "Prólogo a *Ariel*", ob. cit, p. xii.

El monumento disponible

Queda en pie, sobre todo,
la actitud espléndida del pensador.

Emir Rodríguez Monegal,
José Enrique Rodó en el novecientos

Dije que *Ariel* era un texto disponible pero acaso fuera mejor llamarlo un guión disponible, listo para ser *representado* por actores de orígenes y plataformas diversas. *Ariel* era un texto que "creaba comunidad" proponiendo estilos de conducta, aunque las bases de esa comunidad y la puesta en práctica de esos estilos de conducta no siempre fueran fáciles de determinar. Quiero detenerme en ese aspecto performativo de *Ariel*, *vocacional*, si se quiere (para usar un término muy presente en la reflexión de Rodó), y pensar un momento la forma y el género del texto, esa aparente flexibilidad que hace que su convocatoria sea más potente.

Como bien observaron críticos que consultaron tempranamente el archivo Rodó en la Biblioteca Nacional en Montevideo, Roberto Ibáñez en primer lugar, existe un borrador sin fecha (que Ibáñez calcula es de 1898) que esboza un proyecto epistolar: "Cartas a...". Por sus notas y contenido, es claramente punto de origen tanto de *Ariel* como de *Motivos de Proteo*. Me detengo en el título de este borrador para destacar la peculiar unilateralidad que implica. Se trata de una correspondencia donde el anonimato del destinatario –"Cartas a..."– excluye la reciprocidad del intercambio; pero, acaso más importante, hace de ese destinatario una entidad móvil, una disponibilidad permanente, una subjetividad perpetuamente reemplazable. Son cartas para quien quiera recibirlas, para quien se *sienta interpelado* a ser su receptor.

Rodríguez Monegal conjetura la razón por la cual Rodó abandona la forma epistolar por el discurso: "sin duda una mayor calidez de la palabra hablada, su arte suasoria" (*OC*, p. 197). Si bien cuesta conciliar la idea de calidez con Rodó, o la noción de una palabra hablada con su prosa, Monegal, como se verá, no está del todo equivocado. Más bien habría que buscar la razón del cambio en las ventajas que ofrecía el nuevo género. Al analizar la "Salutación del optimista" de Darío como texto performativo, Gerard Aching imagina la escena de su representación real, la lectura pública que hizo Darío del poema en El Ateneo de Madrid en 1905:

> El poeta leyó su poema ante un público compuesto sobre todo por intelectuales, poetas, hombres de estado, periodistas, hombres de negocios, y gente por el estilo. El recital podría verse como una forma algo pasiva del compromiso político; sin embargo es fácil deducir de esta lectura pública la importancia cultural del papel que desempeña Darío como proveedor, actor y custodio de la memoria social de una comunidad imaginada.[21]

No hubo representación pública de *Ariel* –no podía haberla dada su naturaleza–. Ensayo erudito, requería detenimiento y reflexión, no el entusiasmo espontáneo que suscita un pseudohimno marcial. Requería lectura; pero a la vez, como el poema de Darío, era texto de *vocación*: apelaba a un lector para que se incorporara vitalmente al texto. Por lo tanto era necesario tematizar la idea de esa performance –con su mímesis de interpelación insistente, su llamado al diálogo, en efecto, como dice Monegal, "su arte suasoria"– dentro del texto mismo, inscribirla dramáticamente como *escena* docente en el ensayo. De allí el cambio de forma, ya no epistolar sino exhortatorio, un texto ya no "escrito" sino "pronunciado", o más precisamente –con su sabio manejo de deícticos, sus polisémicas vaguedades, su universalismo, su ahistoricismo– un texto que, desde siempre, está siendo pronunciado.[22]

Ariel era una serie de "coloquios de amigos" (*OC*, p. 207) donde cabíamos todos –a condición de que no habláramos–. La mímesis de "palabra hablada" recurría, una vez más, a la ilusoria interlocución. Ya ha señalado agudamente Roberto González Echevarría cómo el modelo de esta "palabra hablada", el diálogo platónico, se vuelve en *Ariel* monólogo cuya solapada violencia marca, como incisión, a los casi anónimos, mudos discípulos.[23] Carlos Real de Azúa recuerda otros antecedentes del ejercicio, las homilías de aquellos predicadores laicos franceses "siempre dispuestos a exaltar el valor del ideal, del servicio devoto a la causa común, la grandeza del potencial juvenil. [...] [E]l género profuso del 'discours aux jeunes gens'

[21] Gerard Aching, *The Politics of Spanish American Modernismo*, ob. cit., p. 57.

[22] Notablemente, Rodó, cuya timidez es bien conocida, rehuía la práctica de la oratoria (que no su ilusión). En carta a Salvador Rueda de junio de 1897 escribe: "Y aunque cierta construcción oratoria de algunos de mis párrafos, le han hecho suponer a Vd. que soy orador, crea Vd. que para decir algo que no sea enteramente vulgar, necesito indispensablemente tener la pluma en la mano, de modo que poco, poquísimo hay en mí de temperamento oratorio" (Colección José Enrique Rodó, Departamento de Investigaciones y Archivo Documental Literario, Biblioteca Nacional del Uruguay). Y en carta a Francisco García Calderón de agosto de 1904, muy posterior a la publicación de *Ariel*, escribe que su actuación parlamentaria le ha proporcionado "la ventaja de ejercitarme en la oratoria, que es género que nunca me había halagado, y dicen que no lo he hecho del todo mal". Y añade: "Pero mi Durandaina será la pluma. Con ella lidiaré siempre. En los puntos de la pluma está mi verdadero 'yo' intelectual" (*OC*, p. 1437).

[23] Roberto González Echevarría, "The Case of the Speaking Statue: *Ariel* and the Magisterial Rhetoric of the Latin American Essay", en *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*, Austin, University of Texas Press, 1985, p. 20.

parece haber seguido, con monotonía, ese guión".[24] Real de Azúa observa además que *Ariel* debe relacionarse con las "oraciones rectorales de colación de grados y otras piezas de elocuencia académica que las diversas circunstancias del trámite universitario suelen reclamar".[25] Cabe hacer la pregunta: ¿quién se gradúa en este trámite? Menos los nebulosos discípulos, creo, que Rodó, a quien Eugenio D'Ors, con notable justeza, llamaba un escritor "togado".[26] Esa maestría, cuidadosamente elaborada durante los años previos a *Ariel*, cuando se empeña en ser reconocido por la intelectualidad de habla hispana, queda ahora sancionada por un texto cuya mayor función, precisamente, es esa: ratificar la autoridad de su emisor. Y acaso también, como consecuencia inevitable, ratificar el aislamiento de ese emisor, su tenue contacto con los interlocutores: decididamente está en otro plano. Hay, por cierto, solo dos gestos físicos, casi imperceptibles, en este texto notablemente descorporizado: uno al comienzo, otro al final de la homilía del maestro. Antes de reunir en torno de sí a los discípulos y como para tomar impulso, Próspero "acarició, meditando, la frente de la estatua" (*OC*, p. 207). Luego, al finalizar la escena pedagógica: "Los jóvenes discípulos se separaron del maestro, después de haber estrechado su mano con afecto filial" (*OC*, p. 249). La mano magistral que toca la frente de la estatua para luego tocar la mano del discípulo asegura la transmisión, funda la nueva hermandad de varones pensadores.[27]

[24] Carlos Real de Azúa, "Prólogo a *Ariel*", ob. cit., p. x.

[25] Ibíd., p. ix.

[26] Pedro Ipuche, "José Enrique Rodó", en *El yesquero del fantasma*, Montevideo, Biblioteca de Cultura Uruguaya, 1943, p. 213.

[27] El carácter homosocial del grupo es evidente, como lo era en el grupo de hombres "naturales" imaginados por Martí. Como curiosidad remito al

Distinto de ti mismo

Quién quita que / a la larga la / pers. del escritor se /
imponga por auto- / sugestión a la del hombre /
y la sustituye.

José Enrique Rodó,
Materiales para *Proteo*, Archivo José Enrique Rodó

La identificación practicada entre autor y obra hace que Rodó sea, para muchos, hombre de un solo libro, preso, como Próspero, en esa escena docente que clausura el moribundo sol.[28] ¿Qué se escribe, entonces, después del texto que todo lo ha dicho puesto que se le puede hacer decir todo? ¿Qué se puede esperar después de ese ejercicio de monumental autofiguración como dómine cuya prédica es, a su vez, monumental? La oportuna estrategia de Rodó es también su trampa; desde un comienzo la crítica acogió el libro (y a su autor) en términos

comentario particularmente misógino de un admirador costarricense de Rodó, José Favio Garnier, quien declara a la mujer hispanoamericana incapaz de leer y entender a Rodó (*Perfume de belleza*, Valencia, Sempere y Cía, s.f., p. 106).

[28] El propio Rodó se lamenta de ese encierro en un apunte de su archivo que quedó inédito: "Oh, ¡cómo te tiraniza una obra que has escrito con aplauso de la gente! - ¡Una obra que vive vinculada a tu nombre, que condiciona el crédito que te conceden y el aplauso que te dan...! (Ibáñez, "El ciclo de Proteo", ob. cit., p. 42). Inexplicablemente, al transcribir este fragmento, Ibáñez acota que "Rodó no experimentó esos pesares" (ibíd.) Por su parte, Real de Azúa se pregunta "si una postiza seguridad, si una *pose magistral* demasiado constante no cierran esta personalidad a las inflexiones de lo abismal, al llamado y sentimiento de 'lo océanico' (Koestler), o de esa 'noche sinfónica' a la que él prefirió 'la noche estatuaria' (Carlos Real de Azúa, "Rodó en sus papeles", ob. cit., p. 97; subrayado mío).

igualmente monumentales: "un estilo de alabastros y mármoles", según Darío.[29] "El triunfo intergiversable de *Ariel* en esos años –escribe Real de Azúa–, su vastísima resonancia, no dejaba de imponer un compromiso, de insinuar un peligro, de fijar una responsabilidad. ¿Qué no se esperaba de Rodó? [...] [T]anto Rodó como sus allegados comprenden bien que su fama ya no se sostendría con debates, ensayos ni folletos. Sus contradictores –que no le faltaron– no habían dejado de subrayar el tiro corto de su obra édita hasta entonces".[30] Cabe agregar que el triunfo de *Ariel* y la consagración de Rodó iban de lo sublime a lo ridículo: cuenta Pérez Petit que en el apogeo de la gloria rodoniana hubo un papel de cartas "Ariel" y un azúcar "Rodó".[31] Y si Rodó se había vuelto monumento en sí (al punto que era obligatoria la visita al maestro de cuanto extranjero pasara por Montevideo, como lo había sido en el siglo XIX la visita a Victor Hugo en Francia), a veces el monumento era más objeto de curiosidad, como mago de feria, que de veneración: "Quiero ir a su país para ver a las mujeres, que dicen son muy bonitas –cuenta Pérez Petit que le dice (*of all people*) Jacinto Benavente–, y para conocer a Rodó, que dicen que es muy feo".[32]

Pero a partir del monumental *Ariel*, Rodó empieza a diversificarse. Por un lado está la escritura segura de sí, la que mantiene viva la autoridad pública y reconocida: hablo de artículos, prólogos o cartas publicadas como prólogos en Uruguay, Hispanoamérica y España, discursos, correspondencia, que –salvo el casi total silencio del año 1905 (funesto por razones personales que los críticos apenas osan abordar)– se

[29] Rubén Darío, *Obras completas* 2, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 963.

[30] Carlos Real de Azúa, "Prólogo a *Ariel*", ob. cit., pp. xlvi-xlvii.

[31] Víctor Pérez Petit, *Rodó. Su vida. Su obra*, Montevideo, Imprenta Latina, 1918, p. 304.

[32] Ídem.

multiplican a partir de 1900. Pero por otro lado, y como para contradecir esta celebridad fácil, Rodó emprende una escritura más ardua, la que ha dado en llamar la "gesta de *Proteo*". Libro trabajoso que considera decisivo, aparece a menudo en sus cartas a Piquet, descrito en términos previsiblemente minerales: "[Sigo] esculpiendo mi *Proteo*. Tengo fe en esta que será mi obra de más aliento, hasta hoy" (*OC*, p. 1342); "sigo batiendo el yunque de *Proteo*" (*OC*, p.1343); "este libro de gran empeño, que será, así lo espero, un paso más adelante en mi carrera de escritor" (*OC*, p. 1346). Pero a medida que avanza este libro "en que he puesto lo mejor de mi alma" (*OC*, p. 1348) –y que culmina en un texto difícil, desparejo, que al parecer Rodó encontró más de una vez en bibliotecas de amigos con las páginas aún sin cortar (*OC*, p. 308)–[33], aumenta también lo que Real de Azúa llama la "secreta aspiración dimitente" de Rodó, su "claro cansancio de la personalidad cultural, de la función magisterial".[34]

Desde 1904 Rodó hace proyectos de un viaje a Europa que postergará durante once años. Escribe a Piquet: "No quiero permanecer estacionario en este ambiente enervador. La reputación que he conquistado con mis esfuerzos tiene para mí más de asiento que de término o meta" (*OC*, p. 1349). Pese a su sempiterna voluntad de serenidad y de luz, *Motivos de*

[33] Observa Amadeo Almada otra variante de esa fetichización prescindente de lectura por parte de los contemporáneos de Rodó: "hasta se ha hecho de buen tono tenerlo abierto sobre la mesa de trabajo o de estudio" (Carlos Real de Azúa, "Prólogo a *Ariel*", ob. cit., p. xc). Años más tarde, esa no-lectura se hace extensiva a toda la obra de Rodó: "Un afable amigo mío dice que la obra de Rodó es como el Palacio Legislativo. Solemne, mayestática, suntuosa, casi siempre fría. Todo el mundo sabe que allí está, pero la inmensa mayoría solo la conoce por fuera" (Carlos Real de Azúa, "El problema de la valoración de Rodó", en *Cuadernos de Marcha*, Nº 1, mayo de 1967, p. 71).

[34] Carlos Real de Azúa, "Prólogo a *Ariel*", ob. cit., p. lii.

Proteo registra la dimisión, el deseo de cambio y, por fin, el ensombrecimiento de un sujeto harto más complicado que el que aparentemente proponía *Ariel*. El ideal intelectual que postulaba en aquel libro –el del "ateniense libre [que] describe en derredor de sí, para contener su acción, un círculo perfecto, en el que ningún desordenado impulso quebrantará la graciosa proporción de la línea" (*OC*, p. 214)– comienza a resquebrajarse; el "reino interior" del buen rey hospitalario de *Ariel* se vuelve, en *Motivos*, desorden: "el fondo de mi mente, el fondo huraño y selvático donde las ideas no tienen ley" (*OC*, p. 477). El "être factice préféré" que aparecía tan de una sola pieza ahora se cuestiona:

> ¿Nunca te ha pasado sentirte distinto de ti mismo? ¿No has tenido nunca para tu propia conciencia algo del desconocido y el extranjero? ¿Nunca un acto tuyo te ha sorprendido, después de realizado, con la contradicción de una experiencia que fiaban cien anteriores hechos de tu vida? ¿Nunca has hallado en ti cosas que no esperabas ni dejado de hallar aquellas que tenías por más firmes y seguras? Y ahondando, ahondando, con la mirada que tiene su objeto del lado de adentro de los ojos, ¿nunca has entrevisto, allí donde casi toda luz interior se pierde, alguna vaga y confusa sombra, como de *otro que tú*, flotando sin sujeción al poder de tu voluntad consciente; furtiva sombra, comparable a esa que corre por el seno de las aguas tranquilas cuando la nube o el pájaro pasan sobre ellas? (*OC*, p. 332).

La dispersión, la contradicción, la disolución del sujeto en "pulvículas" (*OC*, p. 338), la conciencia de que se es *otro* es, en *Motivos*, promesa de liberación y a la vez fuente de inquietud. Es interesante la manera en que Rodó describe su relación con la escritura por esos años, relación que sorprende por su placer y su violencia. Escribe Rodó a Francisco García Calderón:

> Mi modo de producir, sobre que usted me pregunta, es caprichoso y desordenado en los comienzos de la obra. Empiezo por escribir fragmentos dispersos de ella, en el orden en que se me ocurren, saltando quizá de lo que será el fin a lo que será el principio, y de esto a lo que irá en el medio; luego todo lo relaciono y disciplino. Entonces el orden y el método recobran sus fueros, y someto la variedad a la unidad. [...] *Escribo mentalmente* casi sin cesar, aun en la calle, aun en la mesa. Mis borradores suelen ser un montón de jirones de papel, de toda forma, especie y tamaño. No tengo, para excitar la fantasía, un gato a quien pasar la mano, como se cuenta de autor célebre; pero aseguro a usted que no puedo escribir de seguido sin tener a mi alcance un diario, periódico o libro, que de vez en cuando torno para palparlo, para *estrujarlo* (y así he echado a perder muchos inocentes volúmenes) y hasta para aspirar su aroma si es impreso nuevo, el incomparable aroma del papel y la tinta (*OC*, p. 1438).

Este fetichizado cuerpo a cuerpo con la letra, esta escena sadomasoquista de escritura donde se aúnan el indudable goce físico y solitario, la violencia y la posterior, magistral racionalización ("luego todo lo relaciono y disciplino"), escena donde Rodó pasa de *dómine* a *dominator*, es por cierto notable. En una obra que privilegia lo ideal y se esfuerza por borrar el cuerpo[35] –o mejor, por suplantar el cuerpo por frisos, por mármoles, por monumentos–, el rastro de ese cuerpo, proyectado aquí en un material textual que se palpa, se huele, se estruja y en el cual el yo se regodea, opera como *resto* secreto: apunta a

[35] Para la elisión homofóbica del cuerpo en Rodó véase Oscar Montero, "*Modernismo* and Homophobia: Darío and Rodó", en Daniel Balderston y Donna Guy (comps.), *Sex and Sexuality in Latin America*, Nueva York, NYU Press, 1997.

lo que la escritura no dice, o más bien a lo que la escritura dice al no decir. Es en esa materialidad y en esa corporalidad de la escritura donde me interesa leer a Rodó, en las grietas de la autofiguración monumental que se desestabiliza, pierde su eficacia y ya no satisface del todo.

El cuerpo: "cosa de otro"

> Una cosa larga, flaca y descolorida; un cuerpo tendiendo a salirse por el cuello, como atraído por la tensión que concentraba en los lentes toda su figura de miope resfriado [...]. Esto era lo que a menudo veíamos pasar –camino de su casa– desde la ventana de un amigo.
>
> Arturo Giménez Pastor, "Ariel de cerca"

En las muchas páginas con pretensiones biográficas que aspiran a evocar a Rodó, el detalle físico o se traduce a términos morales –"[es] retraído para con los extraños, un poco por timidez y otro poco porque cultiva 'la vida interior'"–[36] o se destaca por su fundamental rareza. Quienes lo conocieron de cerca (si tal cosa podía darse con él) recalcan el desasosiego físico, la distancia que parecía mediar entre Rodó y su cuerpo: "Lo exterior de sí mismo parecía en él cosa de otro".[37] Abundan

[36] Víctor Pérez Petit, *Rodó. Su vida. Su obra*, ob. cit., p. 78.

[37] Arturo Giménez Pastor, "Ariel de cerca", en *Figuras a la distancia*, Buenos Aires, Losada, 1940, p. 200. Tiene interés el retrato completo: "Una cosa larga, flaca y descolorida; un cuerpo tendiendo a salirse por el cuello, como atraído por la tensión que concentraba en los lentes toda su figura de miope

relatos sobre su torpeza física, su carácter huraño, su timidez con las mujeres, su misoginia. Sus amigos más cercanos parecen haber sido los hermanos Martínez Vigil y Pérez Petit, con quienes compartió brevísima camaradería cuando publicaban juntos la *Revista Nacional* y a quienes nunca tuteó, y Juan Francisco Piquet, amigo epistolar con quien mantuvo igual trato formal –el mismo trato, por otra parte, que reservaba a la correspondencia con su familia–. El detalle físico, la materialidad del cuerpo, los pequeños hábitos de Rodó son, en los informes de estos testigos, susceptibles de variadas lecturas. Hay versiones encontradas, lagunas, insinuaciones y secretos acerca de ese cuerpo que parecía "cosa de otro", relatos todos que llaman la atención sobre lo escurridizo –un cuerpo *raro*, desgarbado, dispendioso, enfermo– que se intenta explicar, justificar, normalizar. Se habla de la muy problemática relación de Rodó con el dinero, los enormes préstamos en que incurre este apóstol de la actividad desinteresada, y se los descuenta con vagas explicaciones (la culpa es de los otros: del anónimo mal amigo por quien salió garante, de los vampiros "judíos" al decir de Pérez Petit).[38] Se habla del alcoholismo de

resfriado; señalando pertinaz el rumbo, una nariz que avanzaba descomedidamente la faz, como fría y desvaída; un hombro mucho más alto que el otro, y pendiente de allí un brazo pegado al cuerpo. Esto era lo que a menudo veíamos pasar –camino de su casa– desde la ventana de un amigo [...]: Rodó, en cuyo físico la desmañada adolescencia se prolongaba sin color ni franqueza de definición personal, pura inexpresividad distraída que podía sentirse como distanciado desapego. [...] Lo exterior de sí mismo parecía en él cosa de otro. Era en cuanto a figura y actitud, el hombre a quien le sobra todo en el desairado juego de los movimientos: brazos, piernas, ropa (¿quién se dio cuenta nunca de cómo iba vestido Rodó?). Todo eso estaba de más, funcionaba como quiera. Daba la mano entregándola como una cosa ajena [...]" (pp. 200 y 201).

[38] Víctor Pérez Petit, *Rodó. Su vida. Su obra*, ob. cit., p. 305.

Rodó, ya para afirmarlo,[39] ya para negarlo.[40] Se mencionan sus costumbres alimenticias, en versiones mutuamente excluyentes. Uno de sus discípulos lo presenta medido: si bien era "amante de la buena mesa" –nos dice–, "fumaba un cigarrillo en cada comida, bebía agua mineral después de la cena" (*OC*, p. 37). La hermana, en cambio, declara que "a José Enrique le gustaba comer de manera opulenta y sibarítica".[41] Se habla de un Rodó huraño, descuidado, sucio, de otro Rodó amable y sociable. Pérez Petit se asombra de que en los largos años de amistad nunca lo vio en cama enfermo; Rafael Altamira, de paso por Montevideo, se sorprende de que Rodó no accediera a verlo sino a oscuras, "y solo recuerdo haber visto, como en los sueños, entre las sombras que indeterminaban las aristas del moblaje, una alta figura encorvada y dos manos moviéndose en la niebla" (*OC*, p. 58). Se dan versiones contradictorias de su muerte, atribuyéndole –como a Oscar Wilde, que también murió en un cuarto de hotel, exiliado– dolencias distintas para las que se inventan sintomatologías, ya tifus abdominal y nefritis "sin poderlo determinar completamente" (*OC*, p. 68), ya –según la hermana– "una fiebre gástrica provocada por unas ostras clásicas de Nápoles que lo tentaron" y no, insiste ella, una "falta de higiene personal".[42]

También se habla, se trata de hablar, de la sexualidad de Rodó. Se lo califica de "dulce asceta" por su escaso amor a las mujeres y se cita su declaración apodíctica: "Los soñadores, como los sabios, deben mantenerse célibes".[43] A la vez se le adivinan "relaciones puramente sensuales que no enriquecen

[39] Carlos Real de Azúa, "Prólogo a *Ariel*", ob. cit., p. liii.

[40] Víctor Pérez Petit, *Rodó. Su vida. Su obra*, ob. cit., p. 239.

[41] Pedro Ipuche, "José Enrique Rodó", ob. cit., p. 237.

[42] Ídem.

[43] Ibíd., p. 236.

al hombre y que ocultó celosamente".[44] Estas relaciones son, se presume, con mujeres; como es de suponer, la crítica no se permite conjeturar relaciones puramente sensuales con hombres.[45] En estas minuciosas versiones, el cuerpo de Rodó, al que tampoco se puede "determinar completamente", parece por siempre en fuga, como en sus recorridos por Montevideo, "deslizándose rápidamente a lo largo de las paredes, por calles de poco tránsito [...] ensimismado en sus pensamientos, como ajeno a cuanto le rodeaba".[46]

Rodó dista de ser un escritor autobiográfico, en el sentido lato del término. Lo cual no significa que no se lo pueda leer autobiográficamente. Si *Motivos de Proteo* permite la posibilidad de esa lectura, la confirma con creces la *otra* escritura de Rodó, los vertiginosos, desmañados cuadernos personales que se conservan, hasta el día de hoy, inéditos en su archivo.[47]

[44] Emir Rodríguez Monegal en Rodó, *Obras completas*, ob. cit., p. 37.

[45] Como en el caso de José Asunción Silva (véase en este libro el capítulo "El secuestro de la voz: *De sobremesa* como novela histérica"), el empeño por parte de los críticos en encontrar una mujer amada en la vida de Rodó solo logra llamar la atención sobre el hecho de que no la hubo. El recurso a su misoginia, real o imaginada, como única explicación apunta a una sexualidad otra que desde luego no se contempla.

[46] Pedro Ipuche, "José Enrique Rodó", op. cit., pp. 311 y 312.

[47] La pertinencia de esta escritura al margen ha sido defendida por Roberto Ibáñez, su primer catalogador: "Los papeles del Maestro no solo contribuyen a elucidar aspectos ignorados de su vida y su obra; no solo nos acercan su alma y nos descubren sus previsibles aunque invisibles agonías; certifican, además, lo que tampoco soñara ninguno de sus biógrafos: la *actitud testamentaria* del gran escritor. No obstante el desapego que mostró a las confidencias inmediatas, cultivó, pecho adentro, el propósito de confesarse inacabablemente, consignando sus experiencias íntimas, reservando los manuscritos en que las explayara, entregándose, por encima de lo contemporáneo –que es aún lo doméstico– a la mirada de la historia" (Roberto Ibáñez, palabras liminares al *Catálogo de la Exposición*, citado por Emir Rodríguez Monegal, *José Enrique Rodó en el novecientos*, Montevideo, Número, 1950, p. 66).

Estos son los mármoles sepultos de Rodó, esta es la escritura de su "otro que tú". Mi propósito, al trabajar esos textos, no es tanto descubrir el detalle biográfico borrado que restituya al "verdadero" Rodó o a un Rodó más "auténtico" como medir –a la luz de esta patética *trivia* recuperada– lo mucho que la construcción de la "personalidad cultural", en su afán idealizante, dejó de lado lo que toca al cuerpo, a lo material, a lo sexual, y a eso que Rodó llamaba, con característica pomposidad, "lo arcano" (*OC*, p. 490).

En una de las carpetas de ese archivo hay una pieza que resume, a mi ver, ese conflicto. Se trata de apuntes breves sobre el amor, difíciles de leer, como suelen serlo los apuntes de índole más personal de Rodó: "Amo el bien; amo la verdad; amo la belleza; ...la madre que me besó... la patria en que nací, la poesía en que sueño...", etc., etc. Lo que da a ese texto bastante convencional un significado insólito, incluso desasosegante, es que está escrito en el reverso de una ilustración sacada de un libro, sin duda de manera deliberada, ya que está prolijamente recortada con tijera. La ilustración reproduce una escena macabra: un hombre dentro del mar, cuyo cuerpo desnudo y musculoso, con pectorales que parecen senos, emerge casi entero de las olas, debatiéndose contra el cardumen de peces que lo está devorando. Un brazo, extendido, llama desesperadamente a un pescador en una barca demasiado lejana.

Pese a este elocuente argumento, el archivo no ha sido utilizado por los críticos, con la excepción del uso esporádico que de él hace Rodríguez Monegal. Creo percibir cierta ansiedad por parte de la crítica, que la siguiente cita de Real de Azúa hace explícita: "La intimidad de Rodó, el Rodó en pantuflas, *no desmerece en nada* esa constante calidad de lección que la obra buscó. Fue concentrado, bueno, dolido y sin quejas. Ibáñez sostiene con verdad que 'los documentos y originales que Rodó quiso legar, deparan su imagen cierta: más humana, *de ningún modo menos pura* que la ojeada hasta hoy'" (Carlos Real de Azúa, "Rodó en sus papeles", ob. cit., p. 93; subrayado mío).

La leyenda reza: "Marinero devorado por los sargos". Ese cuerpo musculoso y a la vez extrañamente ambiguo en vías de ser destruido, al verso de la proclama moral, es el que no cabe sino *sous rature* en la obra "visible" de Rodó.

"Todos tienen huéspedes que no se les parecen, en lo oculto del alma. Veces hay en que el bien consiste en procurar que despierte alguno de esos huéspedes; pero las hay también (y esto te importa) en que turbar el sueño fuera temeridad o riesgo inútil", escribe Rodó en *Motivos de Proteo* (*OC*, p. 476). Huéspedes ocultos, mármoles sepultos, sombras furtivas desafían al lector a que busque un Rodó distinto. Acaso sea, como él mismo dice, temeridad o riesgo emprender la tarea; estoy convencida de que no es una empresa inútil.

Lazos de familia y utopía nacional: Martí lee a Whitman

Querer a mujer es bueno;
pero acaso sea mejor querer a hombre.

Carta a Manuel Mercado,
Nueva York, 14 de septiembre de 1882

Una obsesiva meditación sobre la progenitura y la filiación masculinas recorre la obra de José Martí. Así le anuncia (en francés) a su amigo Charles Dana, editor del *New York Sun*, su primer libro de poemas: "Acabo de publicar un librito, no para obtener ganancias sino como obsequio para aquellos que amo, en nombre de mi hijo, que es mi señor. El libro es la historia de mis amores con mi hijo [*mes amours avec mon fils*]: uno se cansa de leer tantas historias sobre amores con mujeres".[1] Esta historia de amor, incluso en sus aspectos más íntimos, es una empresa intensamente pedagógica. En un fragmento de sus cuadernos, notable por su fetichismo paternal, Martí observa que: "Si he de envolver el sombrerito de paja y las pequeñas botas que usó hace un año mi hijo, miro si el papel periódico en que los envuelvo está escrito por las pasiones de los hombres, o si defiende cosas de justicia, y los envuelvo en él porque defiende cosas de justicia. –Creo en esos contagios"

[1] José Martí, *Obras completas* 21, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963, p. 253. Cito en adelante con la sigla *OC*, según esta edición.

(*OC*, 21, p. 186). Dado que yo también creo en los contagios, aunque probablemente no del modo imaginado por Martí, procederé a explorar esta conjunción fertilísima de padres, hijos y "cosas de justicia". Pero a diferencia de Martí, dedicaré especial atención a esas "pasiones de los hombres" que cimentan la unión entre padres, hijos y cosas de justicia, entendiéndola como un ejemplo más de aquella *adhesividad* masculina que celebraba Walt Whitman.

La intensidad de la emoción paterna reverbera en *Ismaelillo* de principio a fin. Martí escribe el libro sobre su hijo, para su hijo y, en otro ejemplo de contaminación entre la página escrita y el niño, se refiere al libro mismo como hijo, con una intensidad que va más allá de la mera comparación:

> ¡[Q]ué variedad de formas toma este hijo mío! A su belleza natural ¡cuánto no añade la enamorada fantasía! [...] Por eso amo este libro: porque ese pequeñuelo suelto entre sus páginas, ora triste, ora risueño, ora travieso, esa sencilla criatura, a quien yo hago, con la potencia de mi amor, rey mío, mago mío, caballero mío, ha pasado realmente ante mis ojos, alado, relampagueante, bullicioso, como yo lo pinto. Si he visto a un niño bello, cubierto apenas por ligerísima camisa, sentado en alto poyo, batiendo al aire sus dos pies rosados –me he dicho: así, como ese niño a los que de abajo le ven, se asoma él a mi alma– y he escrito: "Mago". –Si lo imaginaba rey en un trono, húmedo y fluido como un trono que reluciere para Galatea, y a su presencia, como homenaje a mi monarca y dueño le llevaba, a modo de cazador su jauría, mis pasiones embridadas [...] (*OC*, 21, p. 221).

El éxtasis paterno ante el pequeño "alado, relampagueante, bullicioso", en el cual es fácil ver una prefiguración de ese otro espíritu ágil vuelto musa masculina, el Ariel de Rodó, se complementa, en Martí, con la intensidad del sentimiento

filial. Si la figura del hijo estructura el afecto y el deseo en la escritura de Martí, otro tanto hace la figura del padre. Funciona como construcción alegórica que asegura la continuidad histórica: "¡El padre / No ha de morir hasta que a la ardua lucha / Rico de todas armas lance al hijo!" (*OC*, 16, p.148). Funciona también como sostén temático o como principio transhistórico: "Todo va a la unidad, todo a la síntesis, las esencias van a un ser [...]: un padre es un padre de muchos hijos: un tronco es asiento de infinitas ramas: el sol se vierte en innúmeros rayos: de lo uno sale en todo lo múltiple, y lo múltiple se refunde y se simplifica en todo en lo uno" (*OC*, 21, p. 52).

Esta obsesión ha sido diversamente comentada, primero por Ángel Rama y luego, elocuentemente, por Julio Ramos, quien lee la insistencia de Martí en la filiación como modo de establecer un nuevo modelo de *afiliación*, en el sentido que Edward Said da al término, es decir, como remplazo de un modelo familiar por otro.[2] Que las mujeres están excluidas del nuevo modelo de familia de Martí –la "rígida y autosuficiente pareja masculina" que, con una "explosión doble de amor, une exitosamente al padre y al hijo en un vínculo emocional del que toda presencia femenina, sea materna o marital, es elidida"[3]– es obvio. Quiero detenerme por un momento en esta noción de nuevo modelo de familia, porque me permite llegar a Whitman, esto es, al Whitman de Martí. Se me ocurren dos observaciones para matizar y completar la afirmación de Rama. Primero, señalar el lugar del sujeto en este nuevo modelo de familia –en verdad, novela familiar– propuesto

[2] Edward Said, "Secular Criticism", en *The World, the Text, the Critic*, Londres, Vintage, 1983, p. 183.

[3] Ángel Rama, "La dialéctica de la modernidad en José Martí", en Manuel Pedro González e Iván A. Schulman (eds.), *Estudios martianos. Memoria del Seminario José Martí*, Río Piedras, Editorial Universitaria, 1974, p. 150.

por Martí. Entre los dos focos de amor masculino, opuestos pero reversibles –el Hijo y el Padre–, la primera persona opera como *shifter* lingüístico e ideológico, asegurando la relación y a la vez subvirtiendo su rigidez, actuando de padre para el hijo y de hijo para el padre, convirtiendo al hijo en padre y al padre en hijo. Otro fragmento de los cuadernos de Martí, una sugestiva escena pedagógica que, pese a su tono burlón ha de tomarse en serio, subraya esa reversibilidad: "Ya me veo jugando contigo. Y para hacerte aprender con gozo, ya te hago un bonetillo de maestro, y te monto espejuelos en tu risueña nariz, y te siento en altísima silla, porque te acostumbres a ser en todo alto" (*OC*, 21, p. 167). Este toma y daca juguetón asegura no tanto la presencia de una "rígida y autosuficiente pareja masculina" (acaso la expresión conviniera más a la escena pedagógica de un Sarmiento con su hijo Dominguito) como el intercambio polimórfico, desjerarquizado, de sentimientos puramente masculinos.

El segundo aspecto a destacar de esta camaradería masculina intensa y polimorfa es la indudable significancia *política* que le atribuye Martí:

> Este miedo generoso, este cuidado de hijo y padre *a la vez*, este cariño en que caben todos los necesitados de él, y tanto los que pecan por falta de él como los que lo desconocen, esta vigilancia incansable, y trabajo de preparación; esta atención a la sustancia de las cosas y no a la mera forma, esta política que funda, y no la que disgrega; esta política de elaboración es lo revolucionario (*OC*, 22, pp. 47 y 48; subrayado mío).

Propongo que a la luz de estas características –la *fluidez* del sentimiento de hombre a hombre, la experiencia de aprendizaje recíproco que permite el intercambio y el valor *revolucionario* que se le atribuye al sentimiento– se lea el ensayo de Martí sobre Walt Whitman. Sin duda una de las piezas más

conocidas del escritor cubano, escrita durante su exilio en los Estados Unidos, el ensayo habitualmente se lee y se celebra por sus programáticos valores democráticos, como ocurre, lamentablemente, con la mayor parte de la obra de Martí. Al celebrar a Whitman, dicen estas lecturas, Martí está en realidad celebrando la democracia, considerando a Whitman una influencia ejemplar en el proyecto político por el que Martí es justamente famoso. Esta lectura convencional del ensayo se ocupa menos de Whitman que de lo que Enrico Mario Santí ha llamado con justeza "la idea de Whitman",[4] es decir, lo que Whitman eventualmente ha pasado a significar en el imaginario cultural de América latina, muchos años después del ensayo de Martí y en parte como efecto de este. Como tal, esta lectura es anacrónica, pero ese es un mal menor. Más problemática es la represión que revela: al no analizar el argumento del texto, al no detenerse en ciertos pormenores, por problemáticos que resulten, simplificando, en cambio, las conclusiones, esta lectura empobrece considerablemente el ensayo de Martí.

Propongo, en cambio, mirar ese argumento en detalle, esto es, ver cómo Martí, en una serie compleja de movimientos, lidia con sus reacciones personales al texto de Whitman y "empaqueta" a Whitman para su consumo en América latina. El ensayo está fechado el 19 de abril de 1887, es decir, cuatro días después de que Whitman pronunciara su conferencia sobre "La muerte de Lincoln" durante la que sería su última visita a Nueva York. La estrategia del texto es, a primera vista, relativamente simple. Recurriendo al modelo didáctico que había utilizado exitosamente en otros ensayos

[4] Enrico Mario Santí, "The Accidental Tourist: Walt Whitman in Latin America", en Gustavo Pérez Firmat (comp.), *Do the Americas Have a Common Literature?*, Durham y Londres, Duke University Press, 1990, pp. 160 y 161.

escritos para un público latinoamericano, como ya se vio en su texto sobre Oscar Wilde, Martí desempeña el papel de intermediario: aquí está el poeta (o el acontecimiento) y aquí estoy yo, el testigo, para interpretarlo para ustedes. El Whitman que presenta a América latina es, a primera vista, convencionalmente simple, una versión más del viejo poeta bonachón: impresionante, profético, robusto y, sobre todo, *natural*. La elaboración que hace Martí de esta noción de lo natural merece comentario. ¿Cómo *no* iba a ser prohibido por los necios su "libro pasmoso", pregunta retóricamente Martí, "si es un libro *natural?*". Y continúa:

> Las universidades y latines han puesto a los hombres de manera que ya no se conocen; en vez de echarse unos en brazos de los otros, atraídos por lo esencial y eterno, se apartan, piropeándose como placeras, por diferencias de mero accidente [...]. Las escuelas filosóficas, religiosas o literarias, encogollan a los hombres, como al lacayo la librea, [...] de modo que, cuando se ven delante del hombre desnudo, virginal, amoroso, sincero, potente –del hombre que camina, que ama, que pelea, que rema–, del hombre que, sin dejarse cegar por la desdicha, lee la promesa de final ventura en el equilibrio y la gracia del mundo; cuando se ven frente al hombre padre, nervudo y angélico de Walt Whitman, huyen como de su propia conciencia y se resisten a reconocer en esa humanidad fragante y superior el tipo verdadero de su especie, descolorida, encasacada, amuñecada (*OC*, 13, p. 131).

El concepto de lo natural, para ser más precisos, de lo natural americano, pasa por el género: queda simbolizado, para Martí, en el abrazo masculino ("unos en brazos de los otros"), mientras que la pérdida de lo natural –la estrechez de pensamiento, la cultura de la imitación– se asocia a una visión particularmente degradada de lo femenino, *amuñecada*,

disminuida por connotaciones de servilismo, trivialidad y artificio. Como cifra de esa humanidad masculina fragante y superior, Whitman, el hombre padre, marca el camino, conduciendo a sus "hijos" de regreso a la perdida unidad masculina.

Debería recordarse que esta noción de "lo natural", construcción cultural si la hay, tiene antecedentes clásicos ilustres. En verdad, las mismas virtudes que Martí veía como encarnaciones de un natural "americano", del que los hombres se habían desviado, ya habían sido adscriptas por John Addington Symonds, en términos llamativamente similares, a una tradición "nacional" diferente: "Optimista e intrépido, aceptando el mundo tal como lo encuentra, reconociendo el valor de cada impulso humano, no rehuyendo ni una obligación, autorregulado por una ley de perfecta salud, [este hombre], en medio de una era caótica, emerge claro y distinto, al unísono con la naturaleza, y por lo tanto griego".[5] Volveré a esta inestable atribución cultural y nacional, particularmente a sus pretendidos orígenes "griegos".

El ensayo prosigue con una notablemente extensa red de citas y casi citas de Whitman, entretejidas con destreza retórica, que revelan una familiaridad notable con el texto por parte de Martí. Igualmente destacable es la selección de los textos citados. Martí entra inmediatamente en "Canción de mí mismo" para luego dirigirse, directa e infaliblemente, a los poemas de *Calamus*:

> [V]ive, cuidado por "amantes amigos" pues sus libros y conferencias apenas le producen para comprar pan, en una casita arrinconada en un ameno recodo del campo, de donde en su carruaje de anciano le llevan los caballos que ama a ver a los "jóvenes forzudos" en sus diversiones viriles, a los "camaradas" que no temen codearse con este iconoclasta que quiere establecer "la institución de la camaradería", a ver los campos que crían, los amigos que pasan cantando del brazo, las parejas de novios, alegres y vivaces como las codornices. Él lo dice en su *Calamus*, el libro enormemente extraño en que canta el amor de los amigos: "Ni orgías, ni ostentosas paradas, ni la continua procesión de las calles, ni las ventanas atestadas de comercios, ni la conversación con los eruditos me satisface, sino que al pasar por mi Manhattan los ojos que encuentro me ofrezcan amor; amantes, continuos amantes es lo único que me satisface" (*OC*, 13, pp. 132 y 133).

[5] Phyllis Grosskurth, *John Addington Symonds. A Biography*, Londres, Longmans, 1964, p. 152, en nota. Las traducciones de las citas son mías salvo indicación contraria.

Era de esperar que Martí derivara hacia esa adhesividad celebrada en *Calamus*, en donde, efectivamente, los hombres "se echan unos en los brazos de los otros"; también era de esperar que pasara de hablar de los poemas a hablar del hombre que los había escrito, que hiciera de Whitman, el viejo padre, un hijo de sus "amantes amigos", y que convirtiera su vida en pastoral. Sin embargo, propongo que, aun cuando Martí exalta abiertamente esta camaradería masculina en el mismo espíritu con el que Whitman ostensiblemente quiso que fuera leída (esto es, por su significancia política, tal como fue postulada en el prefacio de 1876 a *Hojas de hierba* y en *Perspectivas democráticas* [*Democratic Vistas*]), no está tan seguro de lo que *realmente* está leyendo. Pruebas de esta inseguridad son, por ejemplo, los cambios y las lagunas en sus citas de Whitman. La intención del verso que abre el poema "Ciudad de orgías" es claramente elogiosa: "Ciudad de orgías, caminatas y gozos". Citando mal, Martí recurre en cambio a la negación, estableciendo límites desde el comienzo: "*No* las orgías". Es posible que esta modificación fuera automática para Martí, resuelto como estaba a leer los poemas de *Calamus* "correctamente", es

decir, espiritualizándolos. Pero si tal esfuerzo de limpieza, consciente o no, regía su lectura, entonces la elección de "Ciudad de orgías", poema tan evocativo de la escena de levante masculina, es por lo menos extraña. Martí, incorregible *flâneur* de las calles de Nueva York, percibe el peligro de hablar de este poema, aun cuando se siente irresistiblemente atraído por él; en otras palabras, sabe, o al menos intuye, que hay *algo más* que el aurático encuentro benjaminiano en ese "frecuente y veloz intercambio de miradas". Esto se vuelve evidente, creo, en una elisión significativa. Después del "frecuente y veloz intercambio de miradas ofreciéndome amor", Martí suprime la siguiente línea: "Ofreciendo respuesta a las mías, me corresponden". Con esta supresión, Martí cautelosamente remueve a la primera persona –el "yo" de Whitman y, por extensión, el yo del propio Martí– de la circulación del deseo, negándole un rol activo en toda transacción fecunda de sentimientos masculinos. La ciudad, en el poema que Martí cita mal, actúa sobre el yo pero no ocurre lo contrario: al yo se lo priva de agencia, no devuelve la mirada.

La lectura sumamente circunspecta y ambigua de Martí –que deriva hacia poemas peligrosamente atractivos mientras procura distanciarse de ellos– es sobre todo obvia en la sección del ensayo que trata, más o menos de manera directa de sexualidad. Cito *in extenso*:

> Pero ¿qué dará idea de su vasto y ardentísimo amor? Con el fuego de Safo ama este hombre al mundo. A él le parece el mundo un lecho gigantesco [...]. Una de las fuentes de su originalidad es la fuerza hercúlea con que postra a las ideas como si fuera a violarlas, cuando solo va a darles un beso, con la pasión de un santo. Otra fuente es la forma material, brutal, corpórea con que expresa sus más delicadas idealidades. Ese lenguaje ha parecido lascivo a los que son incapaces de entender su grandeza; imbéciles ha habido que cuando celebra en *Calamus*, con las imágenes más ardientes de la lengua humana, el amor de los amigos, creyeron ver, con remilgos de colegial impúdico, el retorno a aquellas viles ansias de Virgilio por Cebetes y de Horacio por Giges y Licisco (*OC*, 13, p. 137).

¿Por qué, podría preguntar el lector, comenzar un párrafo cuyo objeto principal es "normalizar" a Whitman con la mención específica de Safo? Podría pensarse que la mención remite a nociones de lo natural, de un natural "griego" similar al que admiraba Symonds, pero es probable que la referencia sea mucho más compleja. En 1887, la mención de Safo, aunque interpretable de distintos modos, ya distaba de ser inocente. Como ha demostrado elocuentemente Joan DeJean, era una referencia que habían activado ideológicamente los filólogos decimonónicos discípulos de Winckelmann, a menudo en conexión con las implicaciones de sexualidad en las relaciones pederastas, y con la intención de rebatirlas: "Welcker –escribe DeJean– postuló un vínculo fundamental entre, por un lado, la belleza física masculina, el militarismo y el patriotismo y, del otro, la castidad de Safo". Y añade: "La asociación que se forjó entre Safo y el amor griego lleva a una doble sobrerreacción que eventualmente aísla tanto al safismo como a la *pederastia* de la sensualidad".[6] Martí recurre de hecho a este uso: si la pasión de Safo es casta, aún mejor, sagrada (del lecho al altar), entonces también lo son los poemas de *Calamus*: ardientes, muy ardientes, pero castos.

Sin embargo, es difícil no pensar que este modelo de Safo, si bien funciona en este contexto, no era el único para Martí; en su obra, Safo significa lo espiritual y lo casto, pero también insinúa lo opuesto. Como lector de Baudelaire, Martí sin duda

[6] Joan DeJean, *Fictions of Sappho. 1546-1937*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1989, pp. 205 y 211.

tenía otras Safos en mente, y una referencia al pasar, en una de sus cartas, a alguien que vivía "a la Safo" da que pensar al lector. Esta estrategia de afirmar a la vez que se niega queda reforzada por las otras alusiones clásicas de esta cita, esas "viles ansias de Virgilio por Cebetes y de Horacio por Giges y Licisco" que merecen más análisis. Licisco es, por cierto, objeto de amor en Horacio pero no así Giges, quien solo merece una mención al pasar como el convencional niño bonito cuya larga cabellera lo vuelve sexualmente ambiguo. Si Martí piensa que los colegiales que ven relaciones entre personas del mismo sexo en *Calamus* son malpensados, otro tanto puede decirse de él, que ve lo mismo en el Giges de Horacio. Una sobrelectura similar se observa en su mención de Cebes (que no Cebetes). No hay ningún Cebes en Virgilio, al menos no en el *texto* de Virgilio. Pero Cebes sí aparece en los comentaristas de Virgilio, notablemente en Servio quien alude a su *vida*: "Servio propone que, en la *Égloga II*, Amaryllis y Menalcas son respectivamente Leria y Cebes, dos esclavos de Mecenas que este regaló a Virgilio porque el poeta se sentía atraído por ellos".[7]

El colegial mal pensado parecería ser Martí: no solo husmea la *Égloga II* (texto que se refiere directamente al amor homoerótico), sino también husmea la vida misma de Virgilio, buscando *algo*. El efecto de esta sobrelectura es paradójico, contradice cualquier esfuerzo por blanquear el texto: hace en cambio que el lector preste mayor atención a *Calamus*, despertando sus sospechas. Las ansiosas negaciones revelan mucho más acerca de Martí, y de lo que Martí reprimió al leer a Whitman, que acerca de Whitman mismo.

La insinuación de la homosexualidad en el pasaje citado, más reforzada que rebatida por las referencias cruzadas de

[7] Hebert Jennings Rose, H.J. *The Eclogues of Vergil*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1942, p. 70.

Martí, genera en este una justificación compulsivamente heterosexual cuya violencia no deja de sorprender. Así, la descripción de "Los hijos de Adán", que ocupa a Martí en la oración siguiente:

> Y cuando canta en "Los Hijos de Adán" el pecado divino, en cuadros ante los cuales palidecen los más calurosos del "Cantar de los Cantares", tiembla, se encoge, se vierte y dilata, enloquece de orgullo y virilidad satisfecha, recuerda al dios del Amazonas, que cruzaba sobre los bosques y los ríos esparciendo por la tierra las semillas de la vida: "¡mi deber es crear!". Yo canto al cuerpo eléctrico, dice en los hijos de Adán y es preciso haber leído en hebreo las genealogías patriarcales del Génesis; es preciso haber seguido por las selvas no holladas las comitivas desnudas y carnívoras de los primeros hombres, para hallar semejanza apropiada a la enumeración de satánica fuerza en que describe, como un héroe hambriento que se relame los labios sanguinosos, las pertenencias del cuerpo femenino. ¿Y decís que este hombre es brutal? Oíd esta composición que, como muchas suyas, no tiene más que dos versos: "Mujeres hermosas". "Las mujeres se sientan o se mueven de un lado para otro, jóvenes algunas, algunas viejas; las jóvenes son hermosas, pero las viejas son más hermosas que las jóvenes". Y esta otra: "Madre y Niño". Ve el niño que duerme anidado en el regazo de su madre. La madre que duerme, y el niño: ¡silencio! Los estudió largamente, largamente (*OC*, 13, p. 138).

Si al comienzo del ensayo de Martí lo femenino significaba lo trivial, lo derivativo, lo desvalorizado –el artificio "amuñecado" en oposición al "natural" masculino–, ahora su importancia ha crecido hasta volverse fuerza que ha de ser atacada por, y en nombre de, la virilidad heterosexual. El curioso de cuerpos whitmaniano, leído por Martí, se transforma en un delirante priápico que tiembla, se inflama, se desborda

y viola tanto ideas como mujeres; en un caníbal en una selva virgen que "satánicamente" se relame al pensar en las partes femeninas. Por otra parte, vale la pena notar que la única alternativa a esta sangrienta celebración heterosexual que Martí atribuye a Whitman es el endiosamiento de estereotipos femeninos no-deseantes y no-deseables que el texto de Martí destaca: las hermosas ancianas, las madres con niños. Si para corregir cualquier sugerencia de desvío sexual masculino Martí recurre a la mujer, lo hace de tal manera que logra el efecto contrario. La truculencia que atribuye a lo femenino como objeto de apetito sexual e impulso procreativo, o la ñoñería de lo femenino cuando no es objeto de deseo, lo vuelve elemento discordante, literalmente obstáculo en el camino de los hombres.

"En el cultivo, reconocimiento y predominio de esa camaradería fervorosa (el amor adhesivo, que por lo menos iguala el amor amatorio que hasta ahora reinaba en la literatura de imaginación, si es que no lo supera) busco un contrapeso y una compensación para nuestra democracia norteamericana materialista y vulgar", escribe Whitman en el prefacio a *Hojas de hierba*.[8] En esa comunidad masculina de Whitman, Martí reconoce su propio modelo de afiliación puramente masculino: la familia revolucionaria de hijos y padres confundidos en un *continuum* de emoción masculina natural y –a diferencia del *Ariel* de Rodó– no jerárquica. Y también reconoce el potencial político, específicamente *americano*, de ese modelo,[9]

[8] Walt Whitman, *Leaves of Grass*, ed. de Bradley Sculley y Harold W. Blodgett, Nueva York, W. W. Norton, 1973, p. 112.

[9] Para un análisis de este modelo en Whitman que admirablemente toma en cuenta la interdependencia del republicanismo, el comunitarismo y la sexualidad, véase Jay Grossman, "The Evangel Poem of Comrades and of Love", en *American Transcendental Quarterly*, Nº 4, 1990, pp. 201-218.

que continuará elaborando en ensayos posteriores: piénsese en la discusión sobre el "hombre natural" en "Nuestra América". Whitman, para Martí, es el precursor, que muestra "a los tiempos pasmados las colmenas radiantes de hombres que por los valles y cumbres americanos se extienden y rozan con sus alas de abeja la fimbria de la vigilante libertad" (*OC*, 13, p. 142). Que la intensidad de esta adhesividad continental masculina no solo compita con el "amor amatorio", como en Whitman, sino que además, para Martí, lo excluya, bien puede dar cuenta del miedo y de la pasión con que leyó *Calamus*, como una serie de poemas que necesitaban ser *traducidos* (es decir, culturalmente trasladados) para funcionar como textos modelo. Es mérito de Martí el haber sido el único latinoamericano en considerar en Whitman lo erótico junto con lo político, y en registrar su ansiedad, incluso su pánico, ante esa alianza explosiva. Apenas un año más tarde, en 1888, esa combinación será impensable. En un poema mediocre pero muy citado de *Azul*, Rubén Darío congelará a Whitman para siempre en el imaginario latinoamericano, totemizándolo como viejo y admirable profeta: la "idea de Whitman" ya estaba en marcha. Si bien la lectura de Martí no necesariamente nos ofrece un Whitman nuevo, quiero proponer que nos ofrece, si se la atiende con cuidado, un nuevo Martí.

Semilla patriótica:
regeneracionismo e inmigración

A principios de septiembre de 1903, Federico Rahola, político catalán, hombre de negocios y fervoroso defensor del modernismo, zarpó de Cádiz en el "María Cristina", con otros dos hombres de negocios catalanes, rumbo a América de Sur. Su viaje tenía el propósito específico de impulsar mejores relaciones comerciales con la Argentina y Uruguay y, en general, de contribuir a "la regeneración de nuestro comercio y nuestra agricultura".[1] La palabra "regeneración" es importante aquí, aun si, o tal vez particularmente porque, se aplica al comercio; volveré sobre este punto. Días después de iniciado el viaje, los viajeros entablan conversación con los oficiales del barco y discuten "las vergüenzas de nuestro desastre nacional",[2] "desastre" del que los oficiales habían sido observadores directos o en el que habían participado como parte

[1] Frederick B. Pike, *Hispanismo (1898-1936). Spanish Conservatives and Liberals and Their Relation with Spanish America*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1971, p. 211.

[2] Federico Rahola, *Sangre nueva. Impresiones de un viaje a la América del Sur*, Barcelona, Tipografía "La Académica", 1905, p. 54. Cito en adelante por esta edición.

del esfuerzo de la marina mercante española. Uno de ellos había servido en el "San Agustín", barco hermano del "María Cristina" y también propiedad de la flota trasatlántica del Marqués de Comillas, que regularmente transportaba inmigrantes hacia América latina. Durante la guerra, sin embargo, la ruta habitual del "San Agustín" se había modificado. Escapando apenas del fuego de los barcos norteamericanos, había regresado intacto a las Islas Canarias para luego volver a Cuba a rescatar a las tropas españolas derrotadas:

> [V]olvió a Santiago y a Guantánamo para embarcar a los soldados españoles sucios, enfermos, desarmados, que, como si fueran corderos, iban metiendo en nuestros buques los yankees. Muchos lloraban al embarcarse, sintiéndose heridos por aquella espantosa humillación de un ejército de ciento cincuenta mil hombres, vencido sin pelear, desfilando ante un cabo y cuatro soldados norteamericanos que los contaban fríamente, como si fuesen cabezas de ganado. Los soldados de profesión pasando por las horcas caudinas de los *mercachifles* que habían dejado la yarda para tomar el fusil. "A continuación, nos contaba, asistimos a aquella odisea trágica, a las travesías macabras en que los vapores iban sembrando de cadáveres el propio mar en que labraron su surco las carabelas de Colón, entonces cruzado por la estela que señalaba nuestro infortunio" (Rahola, p. 55).

Quiero detenerme un momento en esta impresionante imagen fúnebre, imagen que aúna la conquista del siglo XV y la derrota del siglo XIX como dos momentos de un proceso ininterrumpido y en última instancia letal, proceso en el que el segundo momento literalmente deshace el primero: los barcos siembran cuerpos muertos en su camino de vuelta a lo largo de la misma ruta que había tomado España en su triunfal viaje de ida. Lo que resulta interesante es que la historia se

cuenta a bordo de otro barco que transporta, además de a los tres distinguidos visitantes de Cataluña, a cientos de cuerpos muy vivos rumbo a América una vez más, cuerpos vigorosos listos para corregir la sensación de fracaso que la narrativa del oficial expone tan patéticamente. La anécdota aparece muy temprano en el relato de Rahola, de hecho momentos antes de que se aviste el continente sudamericano, señalando una estrategia que tanto el título del libro, *Sangre nueva*, como la clasificación de los pasajeros del barco ilustran:

> Noto miradas expresivas e inteligentes, puños formidables, cuerpos acostumbrados a la fatiga. Entre esas pobres mujeres harapientas, va quizás la madre de algún ciudadano que será gloria de las jóvenes Repúblicas. En los camarotes de lujo regresan de Europa los argentinos derrochadores, los hijos de los emancipadores que ven aumentar las rentas de sus tierras heredadas, gracias a las indómitas energías de los delanteros que valorizan con su sudor los campos más apartados, los jóvenes ociosos que infiltran a su nuevo país los vicios de la vieja Europa, mientras que en la bodega vienen los que han de renovar la sangre y acrecentar la riqueza de la República, los que pueden vigorizar su cuerpo y atajar la precoz decrepitud que la corroe (Rahola, p. 51).

El barco cargado de inmigrantes ha zarpado hacia una *reconquista* física y moral en la que la ética de trabajo de los españoles remediará el despilfarro propio del nuevo mundo que encarnan los "jóvenes ociosos",[3] y el hombre de negocios catalán que escribe esta crónica (quien, no menos *mercachifle*

[3] Jóvenes argentinos despilfarradores y "viciosos" que también sirven de blanco a Adolfo Batiz en *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos en 1880. Contribución a los estudios sociales (libro rojo).* Véase en este libro el capítulo "Deseo e ideología a fines del siglo XIX".

que los *yankees* en busca de un nuevo negocio, también ha abandonado su yarda para cargar un arma metafórica, es uno de sus intrépidos *adelantados*. La noción de "hacer la América", tan evocadora de ganancias fáciles, arreglos ventajosos y estatus instantáneo (una quimera en el mejor de los casos, dado el bajo porcentaje de inmigrantes españoles que realmente se hicieron ricos), se ve reforzada, en este caso, por la noción de que literalmente se va a hacer, o *re-hacer*, la América, esto es, se lleva nuevo espíritu y nueva energía viril a las debilitadas naciones que los inmigrantes españoles reconocerán como nueva patria y donde se convertirán en hombres nuevos. "Hacer la América" es también "hacer(se) hombre".

No faltan estudios generales sobre la inmigración española a la Argentina y no reiteraré aquí lo que ya ha sido dicho eficazmente en otra parte. Quisiera en cambio reflexionar sobre la particular retórica a la que se recurre para hablar de la inmigración en general, y de la figura del inmigrante español en particular, en dos contextos distintos: primero, el del *regeneracionismo* español; segundo, y no desvinculado del primero, el del *género* y sus definiciones y redefiniciones en la Argentina de fines del siglo XIX. Lejos de ser independientes el uno del otro propongo que están íntimamente relacionados y, de hecho, se alimentan el uno del otro. Para esto me referiré a textos de fin de siglo como *Sangre nueva* de Rahola y *En América. Una campaña*, de Adolfo Posada, textos ansiosos por redefinir la masculinidad en términos de un proyecto nacional en un momento en que, por múltiples razones, los dos conceptos parecen amenazados.

Una de las primeras observaciones de Rahola sobre Buenos Aires (más allá del gesto típicamente europeo de sorpresa ante la novedad de la ciudad, "la carencia, en ciudad tan colosal, de edificios históricos" [Rahola, p. 84]) es reveladora. Buenos Aires, observa, es una ciudad cosmopolita sin tradición nacional: "Allí, en sus calles, tienen sus monumentos

Garibaldi y Mazzini (revelando el predominio de la colonia italiana) y no lo tienen Solís, Mendoza ni Garay, que pueden considerarse como los iniciadores de la nacionalidad" (Rahola, p. 85).[4] "[H]ora es –añade– (si hay empeño en exhumar la tradición nacional), de que sean allí considerados como glorias propias, puesto que en ellos encuentran su abolengo" (Rahola, p. 85). Más allá del malicioso comentario sobre la influencia italiana (tópico frecuente en los textos hispanófilos del período), la nacionalidad, para Rahola, comienza en España, es producto del imperio. Con gesto arrogante atribuye el nacimiento de la nación a los padres fundadores españoles, dejando de lado la independencia del país y su panteón de héroes argentinos: aclama el *hispanismo* como nacionalidad que incluye y supera lo meramente regional, fundada no en un territorio o una ideología compartidos sino en un *linaje,* tanto real como espiritual. Más que novela familiar, el hispanismo es comunidad imaginada: "Durante mi viaje –escribe Rahola– he recobrado la fe en nuestra raza, convenciéndome de que tan solo procede transformar el ambiente en que actualmente respira para hacer resurgir sus cualidades ingénitas" (Rahola, p. 14).

Una lógica curiosamente circular parece animar al *regeneracionismo* tal como se lo entiende de ambos lados del Atlántico después de la derrota de 1898. Por un lado, como observa Rahola al mirar a los vigorosos inmigrantes a bordo del "María Cristina", España lleva energía física y espiritual a una región "degenerada" por la pereza y el despilfarro *criollos* y los "vicios" *europeos* (esto es, *no españoles*); por otro lado, simultáneamente, España, habiéndose agotado en una guerra que le costó la última de sus colonias, está en extremo necesitada de renovación y busca ayuda en sus antiguos territorios. Más que el resto de Europa, España, "envenenada de decadencia, empieza a ver en nuestra patria su salvación", escribe Manuel Gálvez.[5] En realidad, es a partir de este vaivén ideológico donde lo uno necesita de lo otro, el *aquí* es intercambiable con el *allí,*[6] y la renovación y la degeneración son valores permanentemente redefinidos, que resulta provechoso considerar los intercambios culturales entre España y América latina a comienzos de siglo. Pienso, por ejemplo, en la ya mencionada correspondencia entre Leopoldo Alas y José Enrique Rodó, o entre Rodó y Rafael Altamira, para dar solo dos ejemplos, intercambios que quedan claramente resumidos en la melodramática declaración de Altamira a Rodó después de la publicación de *Ariel* que vuelvo a citar:

> ¡Y pueda yo ver también aquí, con la ayuda de usted mismo y de otros compañeros, resurgir en las generaciones nuevas el genio español, depurado de excrecencias malsanas, que han ahogado repetidas veces en la historia su expresión genuina, la única que me enorgullece todavía hoy, en medio de los desastres, de ser hijo de mi patria![7]

[4] Un monumento a Juan de Garay, segundo fundador de Buenos Aires (la ciudad había sido fundada antes por Pedro de Mendoza y luego destruida), fue erigido en junio de 1915 al lado de la Casa Rosada.

[5] Manuel Gálvez, *El solar de la raza* [1913], Buenos Aires, Ediciones Dictio, 1980, p. 43.

[6] La contaminación entre *aquí* y *allí* aparece, por ejemplo, en Adolfo Posada: "Como en todas las Repúblicas, el español es allí laborioso, sereno, decidido; al contemplarlo en aquel medio, renace el juicio optimista respecto de las energías, aquí más dormidas, de la raza" (Adolfo Posada, *En América. Una campaña*, Madrid, F. Beltrán, 1912, p. 72; las indicaciones de página se darán a continuación de cada cita). Dado que el relato de Posada es un relato de viajes, en el que el locus de la narración a veces coincide con el locus que está siendo narrado, el *aquí* y el *allí* no son siempre distinguibles.

[7] José Enrique Rodó, *Obras completas*, ed. Emir Rodríguez Monegal, Madrid, Aguilar, 1967, p. 1360.

No me detengo en los aspectos ideológicos de esta declaración, tan confiada en su eficacia retórica y en la inquebrantable creencia en una esencia nacional que supera fronteras. Prefiero, en cambio, ver más de cerca aquellos casos en que lo ideológico aparece contaminado, por así decirlo, por una materialidad innegable; en una palabra, casos donde la esencia nacional se vuelve *producto* nacional, por no decir mercadería. Ya Galdós, como representante de Puerto Rico en las cortes españolas antes de la guerra, consideraba la noción estratégica de aunar bienes materiales y espirituales:

> Mucho más razonable es la unión o la amistad iberoamericana; porque no se ve claramente que existan intereses encontrados en las naciones que podrían formarla. [...] Ni nosotros aspiramos a poseer en América más territorios que los de Cuba y Puerto Rico, ni las repúblicas del Nuevo Mundo aspiran a poseer nada en esta parte de los mares. Todo queda reducido, pues, a *una avenencia comercial y a constituir una fuerza resistente contra las ambiciones de la América sajona.*[8]

En vísperas de la guerra, esta insistencia de Galdós en la materialidad resulta notable. El énfasis pasa de la posesión al intercambio, de una noción anticuada e inoperante de territorialidad adversativa (nosotros no queremos su territorio y ellos no quieren el nuestro) a una noción de comercio estratégico y de frente "nacional" compartido y políticamente negociado. No menos explícito en su combinación de lo material y lo nacional es Leopoldo Alas, quien en 1897 ya alaba a Rodó por su trabajo pionero: "Críticos como el Sr. Rodó

[8] Citado en Carlos M. Rama, *Historia de las relaciones culturales entre España y la América latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 196; subrayado mío.

pueden hacer mucho en América, por la sincera *unión moral e intelectual* de España y las repúblicas hispanoamericanas; unión que podría preparar *lazos políticos y económicos futuros*, de los que a mi ver, ya tiene sentadas las premisas la historia, y que serán la consecuencia que saque el porvenir".[9]

Al final de la guerra, la combinación propuesta en forma oficial por Galdós y casualmente insinuada por "Clarín" ha progresado de manera considerable, hasta convertirse en lo que Tulio Halperin Donghi ha llamado una "suerte de imperialismo del pobre".[10] Confirmada, fetichizada, esta combinación de lo moral/intelectual y lo político/económico es presentada por los proponentes del *regeneracionismo* como un *producto* único, indivisible: "América constituye la zona natural para la expansión de nuestras ideas *y de nuestros productos espirituales y naturales*", escribe Adolfo Posada,[11] en su significativamente titulado *En América. Una campaña*, poniendo en efecto en un mismo paquete los bienes naturales y los espirituales. Rahola es aún más explícito en lo que se refiere a esta transacción material/espiritual, a la que asigna un agente específico: "Hoy España ya no puede enviar a América militares ni empleados, no puede ya fraguar en la oficina el interminable expediente; solo cuenta para proseguir su obra *con el emigrante y con el producto*; [...] el poder de expansión ha llenado el sitio que

[9] En José Enrique Rodó, *Obras completas*, ob. cit., p. 1323; subrayado mío.

[10] "[...] esa suerte de imperialismo del pobre que, con el optimismo de la desesperación, proponía ganar influjo económico dominante en una área ultramarina utilizando el mercado potencial constituido por la presencia en ella de una nutrida colonia emigrante" (Tulio Halperin Donghi, "España e Hispanoamérica: miradas a través del Atlántico [1825-1975]", en *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, p. 89).

[11] Adolfo Posada. *En América. Una campaña*, Madrid, F. Beltrán, 1912, p. 98. Subrayado mío. Cito en adelante según esta edición.

ocupaba el pie dominador, entrando triunfante la Nacionalidad allí de donde salía vencido el Estado" (Rahola, p. 165; subrayado mío). El inmigrante no solo trae el producto; él *es* el producto y, además, asegura su *reproducción*. Para 1914, la amalgama de lo espiritual y lo material se reconocía como programática. La *Casa de América* en Barcelona dirigió una propuesta política al gobierno en Madrid en la que se afirmaba que "la base en esta cuestión es económica, la necesidad de expansión consiguiente al desarrollo industrial y agrícola del país y de defensa ante las rudas concurrencias en vislumbre; la cúspide es ideal, las apropiaciones nobilísimas de la cultura ibérica".[12]

La retórica elevada del *regeneracionismo*, con sus redundancias llamativamente triviales, su pensamiento enrevesado y su actualización oportunista de nociones abstractas –*patria*, *raza*, *nación* y acaso la más provechosa de todas: *expansión*– es demasiado rica y compleja para ser abordada aquí en detalle. La traigo a colación solo para observar que, cuando se trata de individuos, específicamente aquellos individuos que viajan para "hacer la América" y cuyos méritos físicos (esos "puños formidables" y "cuerpos acostumbrados a la fatiga") son enumerados tan detenidamente por Rahola, el detalle concreto más de una vez impide la generalización: la afiliación local obstaculiza la mística nacional construida (¿impuesta?) desde lejos. En una palabra, la naturaleza material del *producto* exportado resiste la abstracción. Las redes y pequeños sistemas de camaradería practicados por los inmigrantes españoles en su tierra de adopción, sistemas de camaradería que evocan

[12] José Carlos Mainer, "Un capítulo regeneracionista: el hispanoamericanismo (1892-1923)", en Manuel Tuñón de Lara *et al.*, *Coloquio de Pau. De la crisis del antiguo régimen al Franquismo. Ideología y sociedad en la España contemporánea*, Madrid, Edicusa, 1977, p. 201.

más las *patrias chicas* (en rigor, *patrias minúsculas*) que "la Nacionalidad" o todo otro concepto totalizador, desafían la generalización. Los viajeros españoles a Buenos Aires (la mayor parte de ellos proponentes del *regeneracionismo*) se sorprenden en general ante la diversidad y la dispersión de una comunidad española que, para su disgusto, carece de la cohesión de "la nacionalidad" y está fuertemente comprometida con lo local. "La colectividad española de Buenos Aires es difícil de caracterizar, y es mucho más difícil ponerse en contacto espiritual con ella", se queja Posada. Y continúa, con insólita irritación:

> Es, en efecto, muy numerosa, y además heterogénea e incoherente; se pierde en una diferenciación desesperante por la gran ciudad, sin que sea posible concretar su representación genuina en una sola institución determinada, y unánimemente aceptada. (Posada, p. 73).

Más allá de las instituciones más abarcadoras, como la perdurable Asociación Española de Socorros Mutuos o la Sociedad Española de Beneficencia, hay incontables organizaciones regionales en Buenos Aires: Hijos de Silleda, Hijos de Lalín, Salamanca primitiva, Casa de Tuy, Centro Val de San Lorenzo, Parroquia de San Esteban de Piantón, Hogar de Rivadumia en Buenos Aires, para nombrar solo algunas.[13] Los textos de los visitantes españoles de la época sistemáticamente ven la abundancia confusa de estas pequeñas organizaciones como amenaza, aun cuando las alaban por proveer un

[13] Para una discusión de estas pequeñas asociaciones ver José Moya, *Cousins and Strangers. Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850-1930*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1998, pp. 294-299 y Adolfo Posada, *En América*, ob. cit, p. 74.

muy necesario apoyo a sus miembros individuales: "La nota distintiva de nuestra raza hispana", escribe Posada, "parece ser el insolidarismo, la repugnancia por la cooperación patriótica, la disgregación regionalista, el amor al campanario propio, que no siempre acertamos a armonizar con el amor activo y constante al ideal nacional" (Posada, p. 74).

El aspecto racial del *producto nacional* también sufre tensiones y contradicciones. Vuelvo una vez más a *Sangre nueva* de Rahola. Si, por un lado, *raza* aparece como una construcción simbólica, como vehículo del nacionalismo panhispánico tal como lo veía Rodó, por el otro retiene, en buena medida, su significado original, el de una clasificación biológicamente determinada. Si el presidente argentino Julio Argentino Roca merece la admiración de Rahola, esto se debe a que entre otras cosas asestó "el golpe de muerte a la población india, que era un obstáculo para la completa colonización de la provincia de Buenos Aires" (Rahola, pp. 98 y 99). Como tal, anota Rahola, Roca continúa el trabajo del imperio: "El General Roca es el representante de los antiguos capitanes y de los modernos emigrantes, que consagra definitivamente el predominio de la raza europea en la Argentina" (Rahola, p. 97). En una palabra, si España ha de regenerar *La Raza* espiritualmente, también mejorará material y biológicamente una *raza*, con minúscula, que será (o al menos tenderá a ser) blanca.[14]

Es sugerente que las reflexiones de Rahola sobre los aspectos materiales y espirituales del producto nacional estén

[14] Esta percepción era compartida por los admiradores argentinos de España. Así, una vez más Manuel Gálvez, enumerando a los enemigos de España en la Argentina ("los normalistas, los anticlericales, los mulatos y los hijos de italianos"), escribe: "El odio del mulato hacia España es el odio del negro al blanco" (Manuel Gálvez, *El solar de la raza*, ob. cit., p. 40).

mechadas con descripciones de sus visitas a estancias de ganado, notablemente a la estancia de un tal Antonio Saralegui, hijo de inmigrantes vascos, cuya meta declarada era "transformar esta raza inferior y esta tierra inculta" (Rahola, p. 173). "Para llegar al resultado que se proponía", escribe Rahola, "acudió a la inmigración de razas superiores; importó de Europa y compró en la Argentina los más selectos reproductores que se le presentaron para mejorar su raza. [...] La raza criolla primitiva, degenerada, merced a esta constante selección, se ha metamorfoseado y se confunde ya con las primeras razas europeas" (Rahola, p. 173). Está hablando, por si el lector lo olvida, de ganado vacuno. La aclaración no es superflua dado que, pocas páginas antes, ha hablado de la población humana en términos no muy diferentes. Será necesario, escribe, que los españoles predominen en el crisol de razas como una "fuerza compensadora" (Rahola, p. 167) para "mantener el equilibrio y [...] fortalecer la potencia asimiladora de la joven República" (Rahola, p. 167). De ese modo, los españoles serán el "medio adecuado para favorecer la gestación de un tipo étnico en que predomina la raza íbera" (Rahola, p. 167). No habla de ganado aquí sino de personas.

Las metáforas relacionadas con la siembra abundan en la retórica del *regeneracionismo*, como apunta sarcásticamente Pérez de Ayala: "Escriben todos estos señores de una manera semejante y soporífera, con un vocabulario aprendido en catálogos de arboricultura y en manuales de perfecto cabrero: son agrícolas y pecuarios. Hablan del surco, de la semilla, de la morera, de las hazas interiores, de las entrañas yermas, del derramamiento, de la irrigación, etc.".[15] En su campaña latinoamericana, Posada

[15] José Carlos Mainer, "Un capítulo regeneracionista: el hispanoamericanismo (1892-1923)", p. 151.

utiliza la misma retórica, propone la *re-siembra* de América latina en términos de deber nacional:

> ¡Qué programa de deberes para con la formación intensiva de una cultura, no sugiere la consideración serena –y dolorosa y amarga– de esa simiente de español, de patria perdida allá, quizá para siempre y para todo lo que España tiene la obligación de representar! (Posada, p. 72).

La respuesta argentina a esta resiembra española, especialmente cuando se promocionaba en términos tan doctrinarios, era más compleja y frecuentemente menos entusiasta de lo que hubieran querido los *regeneracionistas*. En general, la "simiente" de cualquier clase debe ser considerada en el contexto de la inmigración en general, esa "plebe ultramarina", como la llama Lugones,[16] percibida como amenaza. El miedo a la mala semilla es, precisamente, uno de los temas elegidos por la ficción del período, una mala semilla que frecuentemente aparece más asociada con la pérdida de la nacionalidad que con su refuerzo. Y aparece también asociada –aquí el deslizamiento ideológico es importante– a una pérdida de masculinidad. Ramos Mejía, por ejemplo, considerando el estatuto casi animal y el escandaloso mal gusto del inmigrante (se necesitan muchas generaciones, sostiene, para llegar al "inmigrante *hecho gente*"[17]) recurre insólitamente a categorías de género peyorativas para, por así decirlo, ponerlo en su lugar:

[16] Leopoldo Lugones, *El payador* (1916), Buenos Aires, Editorial Huemul, 1972, p. 23.

[17] José María Ramos Mejía, *Las multitudes argentinas*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1934, p. 256.

> Lo que en materia de gusto y de arte se le ocurre al guarango *solo un invertido puede pensarlo*. Verdad es que este último es un enfermo, y el primero un primitivo, un inocente exhibicionista; tal vez un atrofiado del sentido cromático de la visión y del sonido, lo que da por resultado ese indigente del buen gusto y de la oportunidad de todas las cosas de la vida.[18]

Si bien los comentarios de Ramos Mejía se dirigen al tipo del extravagante *guarango*, cuya vulgaridad se asocia en primer término con los inmigrantes italianos, la discriminación en términos de género, que destaca la falta de virilidad, también es atribuida a ciertos grupos de inmigrantes españoles. El estereotípico andaluz, como podría esperarse, es candidato ideal para este tratamiento. A pesar de que las estadísticas muestran que, al menos en la ciudades, a los andaluces les iba mucho mejor que a los vascos, eran capaces de obtener empleos calificados y tenían muchas más probabilidades que los vascos de convertirse en profesionales, todavía se los veía como comparsas de *Carmen*, holgazanes maculados por la predominancia de sangre morisca que, en la opinión de un viajero francés, eran "vagos, grasientos y gordos".[19] No ayuda a su causa Alejandro Gancedo quien en su *Psicopatía sexualis*, de 1910, según José Moya, identificaba una "alta incidencia de pederastia entre los prisioneros andaluces, comparada con una proporción mucho menor para el resto de los españoles [...]".[20] En verdad, la ecuación entre inmigración y hombría deficiente –que para Ramos Mejía es sinónimo de "inversión" sexual– apunta a miedos expresamente articulados en los textos argentinos del período. En esos textos (pienso, por ejemplo, en

[18] Ibíd., p. 258; subrayado mío.

[19] Jules Huret, citado en José Moya, *Cousins and Strangers*, ob. cit., p. 232.

[20] Citado en José Moya, *Cousins and Strangers*, ob. cit., p. 235.

el ya mencionado *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos en 1880* del jefe de policía Adolfo Batiz, o en los muchos artículos de Francisco de Veyga en los *Archivos de Criminología y Psiquiatría*), la homosexualidad, especialmente en la forma más visible de travestismo, es atribuida por un lado a jóvenes argentinos de clase alta que (como aquellos viajeros argentinos que Rahola había visto a bordo del "María Cristina") "infiltraban" su país con vicios europeos; y, por otro lado, a inmigrantes. Veyga, por ejemplo, presenta el caso de dos inmigrantes españoles –dos *performers* célebres, "Rosita de la Plata" y Luis D., también conocido como "La Bella Otero"– de quienes podría decirse que no viajaron a la Argentina para resembrarla y "hacerse hombre" sino para "hacerse mujer". Si bien a la distancia la trayectoria de estos dos inmigrantes puede considerarse profesional y personalmente exitosa, en su momento tanto Rosita de la Plata como la Bella Otero padecieron la mirada patologizante de la narrativa médica.[21]

La preocupación por el inmigrante sexualmente "sano" ya se observa en documentos oficiales sobre la inmigración mucho antes del fin de siglo. Así, por ejemplo, ya en 1826, un "Comisionado de la Emigración de Buenos Aires en Burdeos", cuestionando la decisión del gobierno argentino de despedirlo, sostenía en su defensa que los inmigrantes que él había pensado enviar no eran la "escoria afeminada y débil" que reclutaban en París los nuevos comisionados, sino "campesinos vascos morales y robustos".[22] Tres cuartos de siglo después, en su construcción de lo que llamaré el *producto reproductor* (en

[21] Para un comentario más profundo de estos casos ver la excelente lectura de Jorge Salessi en *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995, especialmente pp. 259-279.

[22] José Moya, *Cousins and Strangers*, ob. cit., p. 110.

oposición, por ejemplo, a "Rosita de la Plata" o a "La Bella Otero", que son productos improductivos), los textos españoles de fin de siglo, esta vez desde el otro lado de los Pirineos, también favorecen ese tipo de inmigrante. El "moral y robusto" hombre del norte, en oposición al grasoso, perezoso y afeminado hombre del sur, es el héroe eugenésico que trae nueva *simiente de español*, tanto a la cría de animales como a la reproducción humana. Es, literalmente, "agrícola y pecuario", para citar una vez más a Pérez de Ayala.[23] Federico Rahola, aprovechando el deslizamiento semántico que lleva de *Raza* heroica a *raza* biológica y, de allí, a la cría de animales, sugiere el paralelo de manera explícita: "Para esta labor de refinamiento basada en la alta mestización [está hablando de la población humana], el vasco viene a completar al gaucho, como las razas europeas [está hablando de animales], son el complemento del ganado criollo para llegar a los tipos superfinos" (Rahola, p. 185).[24] Dentro de la misma línea, Adolfo Posada apunta que "son los vascos quienes se consagran especialmente a la ganadería. Con su labor e inteligencia han ayudado muchísimo al refinamiento de las razas lanar y bovina", y añade, en el mismo párrafo, que "según parece, las hijas de vasco

[23] La oposición norte-sur no es nueva, por supuesto, ni está restringida a los españoles. Así, una encuesta realizada por el Museo Social Argentino en 1919 sobre el futuro de la inmigración muestra que se prefería la "de los países germánicos, la eslava, la vasca [...]" y la de "los germanos latinos del norte italiano" (Diego Armus, "Mirando a los italianos. Algunas imágenes esbozadas por la élite", en Fernando Devoto y Gianfranco Rosoli (comps.), *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1985, p. 103). El sur, tanto de España como de Italia, debía evitarse sistemáticamente.

[24] La noción de que el vasco viene a mejorar al gaucho ya está presente en Sarmiento: "haciendo buena alianza la roja boina vasca con el chiripá" (Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América. 1845-1847*, ed. de Javier Fernández, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, 1993, p. 28).

y argentina resaltan por su belleza" (Posada, p. 36). Los vascos son enviados a reproducir en más de un sentido, desempeñando lo que Francisco Grandmontagne llamó "su acción difusiva y viril" (Rahola, p. 446). Reforzaba esta reputación el estudio "científico" de Alejandro Gancedo ya mencionado, donde no se identificaba "ni un caso vasco"[25] de inversión sexual. Apoyándose en su experiencia como hombre de ciencia, Francisco Sicardi, por su parte, da testimonio de la buena constitución física y espiritual de los vascos. Con autoridad, afirma que entre los vascos "los delincuentes son muy raros", que "los baskos son sanos y duermen bien", y "no son psicópatas, viven alegres como la vida en su primavera".[26]

Curiosamente, este "artefacto vasco" (la descripción jocosa que hacía Borges de Unamuno, si bien de gusto cuestionable, es útil aquí) es aceptado en la Argentina y, añadiría, en América latina, de un modo que lo diferencia de otros inmigrantes españoles. El imaginario literario y social del período representa a los vascos como corriente inmigratoria selecta. Industriosos, austeros, representan una suerte de hombría contenida y potente no dada a la dispersión o al exceso: "la inmigración vascongada fue numéricamente reducida, pero de excelentes cualidades viriles, de robustez física notable, de hábitos laboriosos, de virtudes domésticas, de perseverancia rayana en la tenacidad".[27] De hecho, no se me ocurre un solo texto de la literatura del período que los ridiculice o los demonice como inmigrantes (lo opuesto, notablemente, del inmigrante italiano) o donde su modo de hablar sea objeto de burla (como es el caso con italianos y *gallegos*, para no mencionar

[25] José Moya, *Cousins and Strangers*, ob. cit., p. 235.

[26] José R. de Uriarte (comp.), *Los baskos en la nación argentina*, Buenos Aires, La Baskonia, 1919, p. 449.

[27] Ibíd., p. 439.

a los judíos y otros tipos que se consideran indeseables).[28] Tal como señala José Moya, los personajes vascos, en las obras teatrales del período, "a pesar de su acervo lingüístico alejado del romance, normalmente hablan el castellano argentino standard".[29] Manuel Gálvez, por cierto, en su rapsódica recuperación nacional-católica de España, *El solar de la raza* (1913), les atribuye toda serie de méritos esenciales, nacionalmente hablando. "Los vascos", escribe, "son en cierto sentido los fundadores de la energía argentina".[30]

Si, desde el punto de vista español, tal como lo expone Rahola, los vascos contribuyen a la *reproducción*, mejorando muy literalmente el ganado animal y la población humana, desde el punto de vista argentino aportan *linaje*, *hidalguía* y una individualidad resistente que los aparta de las masas informes. "Nómade y aventurero por antiquísima tradición [...], el euskaro no salía de emigraciones colectivas ni partía hacia sus tierras de promisión apiñado en rebaños nostálgicos y melancólicos. Partía solo, sin tristeza y sin quebranto, con la fortaleza de los de su raza".[31] Los vascos son incorporados a la novela familiar del nacionalismo argentino como "padres" fuertes e ilustres. El hecho de que su inmigración comenzara antes que la de otros grupos étnicos y que los vascos

[28] "Los baskos son un caso único y maravilloso en este país; se les ama, se les respeta y se les admira. Mientras todas las naciones han tenido que aceptar el sambenito de un mote depresivo, el basko, al revés, fue recibido desde la primera hora con el afable apelativo de *baskito*. Y no es que usase, como el italiano, de una cierta astucia servil para insinuarse en la vida argentina: el basko se ha dirigido siempre al corazón del territorio sin titubear, ni renunciar a su dignidad de hombre independiente [...]" (José R. de Uriarte [comp.], ob. cit., p. 442).

[29] José Moya, *Cousins and Strangers*, ob. cit., p. 234.

[30] Manuel Gálvez, *El solar de la raza*, ob. cit., p. 156.

[31] José R. de Uriarte (comp.), ob. cit., p. 393.

ya hubieran logrado acceder a la clase dirigente argentina puede en parte explicar esta situación; en 1900, más de un cuarto de los miembros del Jockey Club en Buenos Aires tenían nombres vascos.[32] Pero la figuración privilegiada de los vascos en la novela familiar nacional debía más, sospecho, a las virtudes cardinales que se le adjudicaban al "artefacto vasco" en el imaginario cultural argentino que a su antigüedad: los inmigrantes vascos reunían todos los atributos deseados para el ciudadano argentino modelo en un momento de incertidumbre política e inestabilidad ideológica; eran vistos como "inyectadores en nuestra joven sangre de la lealtad y el carácter".[33]

Entre estos atributos inyectables se destacaba la virilidad de la que he hablado, una virilidad tan importante que necesitaba ser recalcada y, en ocasiones, defendida. Así una vez más Manuel Gálvez, mientras exalta la energía de los vascos en términos dignos del nacionalismo enérgico de un Maurice Barrès, se toma el trabajo de distinguir (en una elocuente nota al pie que más tarde fue eliminada de *El solar de la raza*) a "sus" vascos de los que retrata Pierre Loti: "Los baskos de Loti [...] hacen sonreír. Son baskos de espíritu elegante y que se analizan con tanta habilidad como las heroínas de cien mil francos para arriba de Paul Bourget. Valdría la pena comparar estos baskos afeminados y dulces con los baskos

[32] José Moya, *Cousins and Strangers*, ob. cit., p. 234. El prestigio del vasco no es particular de la Argentina, por supuesto. José Moya pone de ejemplo *Los Villa-Urrutia: Un linaje vasco en México y La Habana* (La Habana, 1952), de Rafael Nieto. Para un cruce interesante de prestigio vasco y homosexualidad en la ficción latinoamericana véanse las novelas *El ángel de Sodoma* de Alfonso Hernández Catá y *Pasión y muerte del cura Deusto* de Augusto D'Halmar, y el capítulo "Hispanismo y disidencia sexual" de este libro.

[33] José R. de Uriarte (comp.), *Los baskos en la nación argentina*, ob. cit., p. 439.

de Baroja [...] para apreciar el valor de estos escritores".[34] La declaración, con sus insinuaciones de afeminamiento, prostitución, decadencia y homosexualidad, es elocuente. Loti, un escritor cuya disidencia sexual era un secreto a voces, retrata un tipo de vasco indeseable; no, ciertamente, el que "nosotros" queremos para aquí.

No menos importante entre los atributos morales fundacionales valorados por los argentinos –valorados al punto de que Enrique de Vedia escribe "ya que se quiere cambiar el tipo nacional, búsquese la forma de hacernos 'baskos'"–[35] es la vieja noción de la pureza de sangre vasca, noción sin duda bien recibida por una nación que atravesaba notables convulsiones demográficas y étnicas. La pureza de sangre aseguraba un *regeneracionismo* específicamente racial que los pensadores nacionalistas no tardaron en apreciar:

> Difícilmente, cuando el espíritu de aventura los trasplantó a América, se cruzaron con razas inferiores, de indios, negros, zambos y mulatos. He ahí la razón de que, las familias más puras, étnicamente consideradas en América, no son seguramente las oriundas de aragoneses, andaluces, valencianos, gallegos o castellanos, etc., sino las que derivaban de los baskos que en el nuevo mundo se despojaron de todos los viejos prejuicios de su rudimentaria y patriarcal cultura, pero conservaron, con intransigente espíritu, la preocupación muy noble y muy grande de la pureza de la sangre.[36]

[34] Ibíd., p. 446.

[35] Ibíd., p. 438.

[36] Lucas Ayarragaray, "La raza baskongada", en José R. de Uriarte (comp.), ob. cit., p. 443. Ayarragaray, vale la pena recordar, es uno de los pensadores argentinos nacionalistas más prominentes del período. Victoria Ocampo desmiente al pasar el mito de la *pureza de sangre* vasca en el Nuevo Mundo cuando celebra a su antepasada india Águeda, concubina guaraní de

Si bien se supone que esta *pureza de sangre*, real o imaginada, está racial y biológicamente determinada,[37] también se la somete a manipulaciones ideológicas considerables. ¿Cómo explicar, si no, el ejercicio extravagante de genealogía étnica y lingüística al que se entrega Manuel Gálvez, según el cual el vasco biológicamente "puro", proveniente de una región específica, se transforma en el castellano abstracto y suprarregional para mejor representar el saludable panhispanismo del *regeneracionismo*? Observa Gálvez:

> No se ha meditado bastante sobre el casticismo [*sic*] y la energía de los vascos. ¿Cómo se explica que ellos, habiendo resistido a toda mezcla de razas, parezcan tan fundamentalmente castellanos? ¿Por qué, sin tener nada de fenicios, cartagineses, romanos, godos y árabes, se asemejan espiritual y hasta físicamente a los castellanos que no son sino una mezcla sucesiva de los hispanos primitivos con todas aquellas razas?

Si bien Gálvez nunca detalla los concretos rasgos físicos y espirituales de ese "parecer castellano", concluye este argumento con un giro ideológico definitivo: los vascos no solo *parecen* castellanos, *son* "fundamentalmente castizos",[38] por consiguiente, pan-hispanos. No satisfecho con este reordenamiento cultural,

Domingo Martínez de Irala, colonizador de Paraguay (Victoria Ocampo, "La trastienda de la historia", en *Sur*, Nº 326-327-328, enero-junio de 1971, p. 9).

[37] En este contexto, el vasco no solo mejora la *raza* sino que específicamente contrarresta la mezcla racial, corrigiendo los errores de una (mala) colonización: "Sobre la desierta Pampa, en los límites de la barbarie india, el basko ha ido empujando sus rebaños, ganando terreno a la civilización; detrás de él ha venido el arado, hasta que la obra de la colonización se ha completado" (José R. de Uriarte [comp.], ob. cit., p. 442). La afirmación debería leerse literal y metafóricamente.

[38] Manuel Gálvez, *El solar de la raza*, ob. cit., p. 158.

Gálvez, en una nota risible, se empeña en adjudicarle raíces vascas a la palabra "gaucho": "¿no derivará de la vascuence 'jauncho' que quiere decir cacique?".[39]

Finalmente, y de suma importancia, la tendencia de los vascos a asentarse en áreas rurales –espacios "puros", para decirlo de algún modo, opuestos a los espacios urbanos "insalubres"–[40] contribuyó decisivamente a la construcción de una conexión casi mística con la tierra (ya presente en *Sin rumbo* de Cambaceres y años después completamente evidente en *Raucho* y *Don Segundo Sombra* de Güiraldes), conexión que, como ha señalado Graciela Montaldo, pasó a ser uno de los puntos principales de la ideología nacionalista argentina.[41] Esta contribución vasca a la producción del espacio nacional, material y metafórico, proporciona un toque final exitoso al proyecto *regeneracionista*, un proyecto que necesitaba tanto del *aquí* como del *allí* para que el héroe panhispánico prosperara. En un pasaje memorable de su *Sangre nueva*, Rahola, reconstruyendo la vida de un patriarca rural vasco, captura la esencia de esta victoria:

> Anoche vi en la cubierta a un anciano de elevada estatura, con blanca y luenga barba. Por uno de mis compañeros supe que era un español, del Norte. Empleado de Hacienda, no aviniéndose

[39] Ibíd., p. 157.

[40] Una tendencia descripta, una vez más, como un atributo moral: "su alma fuerte, reconcentrada y valerosa prefiere los oficios de la naturaleza, de los campos, a la muelle vida de las oficinas, a las profesiones obscuras y agotadoras de las ciudades. El basko siempre está escuchando en el fondo de su corazón, cuando no el eco ronco del Kantábrico, el llamamiento de las llanuras y de los valles, la voz del viento que le habla de cosechas y de rebaños" (José R. de Uriarte [comp.], ob. cit., p. 394).

[41] Graciela Montaldo, *De pronto, el campo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.

a la vida oficinesca, emigró a la Argentina. A su llegada, tuvo que emplearse en lo que pudo, y fue pastor en la Pampa. Hombre inteligente, se hizo práctico en ganadería y pronto logró establecerse por su cuenta. Hoy tiene una estancia que representa una regular fortuna. Después de treinta años de residencia en la Argentina, donde constituyó familia, sintió un día la nostalgia de la tierra natal y súbitamente, como pasa en estos casos, decidió retirarse, abandonando a sus hijos el cuidado de la hacienda. Llegó a su aldea y le pareció llegar a un país extranjero; sus compañeros de la infancia habían muerto; las costumbres sencillas se habían pervertido; doquiera veía caras nuevas y gente desconocida, y, sobre todo, notaba un adormecimiento crónico y una inactividad que contrastaba con la lucha incesante a que se había acostumbrado en su patria nueva. Y allí, en su tierra natal, sufrió más viva la nostalgia; en el lugar de su cuna echó de menos el lugar donde se formó e hizo hombre. Por esto volvía a la Argentina, adoptándola como patria definitiva, pues allí tiene el producto de su trabajo, el ambiente que le infundiera vida útil, convirtiéndole de covachuelista en hombre que sabe bastarse a sí mismo (pp. 49 y 50).

Impostaciones de lo femenino

Cisnes impuros:
Rubén Darío y Delmira Agustini

La nena y el maestro

La lectura de Delmira Agustini lleva a la confirmación, siempre renovada, de su rareza, su fundamental exceso. Para señalar su condición de *misfit*, recuerdo primero brevemente cómo se ubica (o no se ubica) en su época. En 1902, a los dieciséis años, comienza a publicar poesía en pequeñas revistas y también crónicas bajo el seudónimo espléndidamente cursi de Joujou. En 1907 sale su primer volumen de poemas, *El libro blanco*, subtitulado "Frágil". En 1910, su segundo libro, *Cantos de la mañana*, y por fin, en 1913, su tercer y último libro publicado en vida, *Los cálices vacíos*, con un pórtico de Rubén Darío. En él se anuncia un próximo volumen, *Los astros del abismo*, que sale póstumamente, en 1924, con el título de *El rosario de Eros*. Muere en 1914 a los veintiocho años.

Emir Rodríguez Monegal ha estudiado acertadamente el sistemático *aniñamiento* al que fue sometida Agustini desde sus primeras publicaciones. En 1902, cuando le publica su primer poema, Samuel Blixen habla de ella como "niña de doce años" cuando en realidad tiene dieciséis. Al año siguiente, en la revista *La alborada*, se la describe así:

[...] una buena mañana llegó a nuestra redacción a traernos un trabajo que depositó con sus manecitas de muñeca en nuestra mesa revuelta, y que nos leyó después con una entonación delicada, suave, de cristal, como si temiera romper la madeja fina de su canto, desenvuelta en la rueca de un papel delicado y quebradizo como su cuerpecito rosado, como el encaje de sus versos.[1]

De la misma época es este otro recuerdo de Raúl Montero Bustamante:

[...] sonreía tímidamente en silencio, mientras su padre exponía el caso de la niña prodigio que comenzaba a interesar a los hombres de letras de la época. Nada agregó ella y luego de dejar la colección sobre la mesa se fue en silencio [...].[2]

Por fin Darío, en su pórtico a *Los cálices vacíos*, ejemplar invitación al *misreading*, la saluda como "esta niña bella" cuando Agustini cuenta veintisiete años.[3]

Algún día habrá que analizar con detenimiento el cuidado, la energía que dedica el escritor finisecular a construir su imagen, a fabricar y a aderezar su *persona*. El esfuerzo interesa, no solo por lo que revela del escritor –eterno Narciso entregado a su proyección–, sino por lo que revela del público a

[1] En Emir Rodríguez Monegal, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, Montevideo, Alfa, 1969, p. 35.

[2] Ibíd., p. 37.

[3] La niña como ícono modernista aparece en "la niña mística" de Martí, la "dulce niña pálida" de Silva, la Stella de Darío, la "muchachita mía" y la "niña triste" de Nervo. El cliché de la mujer-niña se completa con el de la mujer frágil. Véase en Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, el capítulo 4: "Mujeres prerrafaelitas". Véase también en este libro el aniñamiento de Marie Bashkirtseff en "El secuestro de la voz: *De sobremesa* como novela histérica".

quien va dirigida esa imagen y de las relaciones de mercado entre escritor y lector. La imagen proyectada es el escritor y también es su máscara: hecha de lo que es, de lo que busca ser y de lo que el público espera que sea. Espejo revelador o escudo defensivo es –en este momento de incipiente profesionalización y comercialización de la literatura en América latina– un *producto* que se busca ubicar provechosamente. Estas consideraciones, válidas para todo escritor, merecen especial atención en el caso de las mujeres, cuya imagen profesional es (y durante largo tiempo seguirá siendo) más fluctuante, menos estereotipada que la de los hombres. En efecto, si el escritor finisecular participa activamente en la construcción de su persona, la escritora, en una primera instancia, parece hacerlo en menor grado. La *nenidad* de Agustini, que el ya citado Blixen fetichiza obscenamente como *bibelot* –las manecitas de muñeca, el cuerpecito rosado–, le es adjudicada por colegas hombres (y, no lo olvidemos, por su propio padre), como lo será más tarde, hasta cierto punto, el papel de niña traviesa a Norah Lange por sus mayores.[4] En ambos casos se trata de un papel extraliterario, no de una imagen que surge de la literatura (a menudo no leída) de la escritora. Agustini es una nena encantadora que escribe: este hecho reemplaza una verdadera reflexión sobre su poesía.

La producción de Agustini niña (su *anenamiento*, cabría decir, puesto que le decían La Nena) es, en primer lugar, industria casera. Es un hecho que fue siempre sobreprotegida por los suyos; que pesa sobre ella, ominosamente, la presencia en más de un sentido voluminosa de Mamita; que gana

[4] "¡Cuánta eficacia limpia en esos versos de chica de quince años!" escribe Borges en 1924, cuando Lange tiene dieciocho, poniendo en práctica una vez más el aniñamiento ideológico. Véase Sylvia Molloy, "Una tal Norah Lange", Prólogo a Norah Lange, *Obras completas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.

notoriedad gracias a ese padre que "exponía el caso de la niña prodigio que comenzaba a interesar a los hombres de letras". Las fotografías que quedan de su dormitorio, con una muñeca entronizada en su centro, son cifra de esa infantilización voluntariosa. Pero lo que no debe olvidarse es la contribución considerable de la propia Agustini a la fabricación de esta imagen. Lejos de aceptarla pasivamente, como obra de su familia y de "los hombres de letras" que se regodean ante su cuerpecito rosado, partipa de manera activa en su construcción, llevándola más allá del decoro; volviéndola excesiva –como en ciertos relatos de Silvina Ocampo– cuando no feroz. Así por ejemplo el anenamiento que practica en su correspondencia amorosa, en la que se dirige a Enrique Job Reyes (el novio a quien a veces llama "Papito" o "Mi viejo") con la media lengua de La Nena. Esa media lengua arroja ocasionalmente una luz monstruosa sobre el mensaje. Así, esta carta:

> ¡Mi vida! yo tiero, yo tiero... yo tiero una cabecita de mi Quique que *caba* men aquí adento.
>
> /figura dibujada de un corazón/
>
> Yo se portó bien mucho; yo le digo mucho "mena noche, mi viejo", yo pensa sempe en Quique y... yo tiero la cabecita de Quique men chiquita. ¡Ponto!
> Mena tade, mi viejo.
> Tu Nena.[5]

[5] Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, estudio ordenación y prólogo de Arturo Sergio Visca, Montevideo, Biblioteca Nacional, Publicaciones del

Más perspicaz que otros, y probablemente no afectado por la nenidad anecdótica, Unamuno, acaso el primero, percibe esa monstruosidad en el *texto* de Agustini que es, propongo, donde hay que buscarla. Admirado y sorprendido, le escribe, después de leer *Cantos de la mañana*, impresionado por: "esa extraña obsesión que tiene usted de tener entre las manos, unas veces la cabeza muerta del amado, otras la de Dios".[6]

La figura de La Nena, construida con deliberación, es claramente máscara útil para Agustini, solución de comodidad en la vida cotidiana. Así lo ve Rodríguez Monegal al observar que "La Nena era la máscara con la que circulaba la pitonisa por el mundo; era la máscara adoptada como solución al conflicto familiar que le imponía sobre todo una madre neurótica, posesiva y dominante".[7] Arturo Sergio Visca, en su prólogo a la correspondencia de Agustini, abunda en el mismo sentido, viendo en el discurso aniñado una escritura en clave que vela, ante los suspicaces ojos maternos, la verdadera naturaleza de la relación entre Delmira Agustini y Enrique Job Reyes.[8] Pero más allá de estas circunstancias puramente

Departamento de Investigaciones, 1969, p. 28. En adelante, cito en el texto según esta edición. La fotografía de esta carta que incluye Visca ofrece un detalle curioso: la palabra "tade" parece reescrita, como si a lo escrito primero (acaso, correctamente, "tarde") se le hubiera sobreimpuesto la ortografía aniñada. Sería necesario ver, desde luego, el original. En su prólogo, Visca recalca la conveniencia de este aniñamiento simulado: "En cierto modo, son cartas escritas en clave. Pero hay más. Porque en los márgenes de muchas tarjetas postales, y con letra tan minúscula y disimulada que es preciso descifrarla con lupa, hay expresiones que revelan claramente la situación real. [...] Delmira Agustini vive, ante su madre, una situación de enmascaramiento. Se enmascara en ese ser ficticio que es 'La Nena'[...]" (p. 6).

[6] Citado en Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, p. 155.

[7] Emir Rodríguez Monegal, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, ob. cit., p. 41.

[8] En Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, ob. cit., p. 6.

biográficas que justifican la máscara de La Nena, creo que Delmira Agustini recurrió calculadamente a esa *performance* –a la pose, si no siempre de Nena, de mujer muy joven, frágil, carente de experiencia– también en su representación pública y literaria, como protección. Me interesa aislar un ejemplo, en sus intercambios con Rubén Darío.

Lectora y admiradora de Darío, Agustini conoce al poeta en 1912, cuando este viaja por América como director de la revista *Mundial*. A consecuencia de ese encuentro, y durante la permanencia de Darío en el Río de la Plata, se da un breve intercambio epistolar, interesante por lo que revela de la actitud de uno y otro, o más bien del uno *ante* el otro. Hay una carta de Agustini a Darío, elocuente en su lucidez, donde habla de sí misma. Pese a que lo halaga y le pide consejo, es una carta, podría decirse, de igual a igual. Cito dos fragmentos:

> [...] Yo no sé si usted ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiosa de un espíritu hermético. No hay, no puede haber sensación más horrible. Y el ansia, el ansia inmensa de pedir socorro contra todo –contra el mismo Yo, sobre todo– a otro espíritu mártir del mismo martirio.
> [...] Y la primera vez que desborda mi locura es ante usted. ¿Por qué? Nadie debió resultar más imponente a mi timidez. ¿Cómo hacerle creer en ella a usted, que solo conoce la valentía de mi inconsciencia? Tal vez porque le reconocí más esencia divina que a todos los humanos tratados hasta ahora. Y por lo tanto más indulgencia. A veces me reprocho mi osadía; y a veces ¿a qué negarlo?, me reprocho el desastre de mi orgullo. Me parece una bella estatua despedazada a sus pies.

La carta concluye con un doble anuncio: en octubre "pienso internar mi neurosis en un sanatorio" y en noviembre o

diciembre resuelve "arrojarme al abismo medroso del casamiento". Se cierra con un pedido de respuesta, "una sola palabra paternal" (p. 43).

Se trata de una carta atormentada, excesiva si se quiere, pero de un adulto que reconoce un espíritu afín y le pide ayuda.[9] La respuesta de Darío es atenta, notablemente despersonalizada, y significativa en la diferencia que establece entre el genio del hombre y el genio de la mujer. Dice:

> Tranquilidad. Tranquilidad. Recordar el principio de Marco Aurelio: "Ante todo, ninguna perturbación en ti". Creer sobre todo en una cosa: el Destino. La voluntad misma no está sino sujeta al Destino. Vivir, vivir sobre todo, y tener la obligación de la alegría, el gozo bueno. Si el genio es una montaña de dolor sobre el hombre, el don genial tiene que ser en la mujer una túnica ardiente (p. 46).[10]

Concuerdan los lectores superficiales de esta correspondencia en señalar que la carta de Darío produjo su efecto en Agustini, quien respondió "en tono más sereno y resignado".[11]

[9] Es verdad que en la carta se le pide a Darío "una sola palabra *paternal*" (subrayo). Sin embargo, el reconocimiento de "autoridad" no implica aquí –el tono de la carta lo prueba– aniñamiento. En cuanto a la paternidad o autoridad de otra índole –me refiero a la *anxiety of influence* de la letra misma que ha analizado Harold Bloom–, véase la ambigua posición de Agustini, ante las influencias de padres (Darío, Lugones, Nervo) que le señala la crítica, en Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini*, ob. cit., pp. 119-132.

[10] Señalo aquí una divergencia importante entre la transcripción de la carta que hace Visca –"una mímica ardiente"– y la que hace Clara Silva –"una túnica ardiente" (*Genio y figura de Delmira Agustini*, ob. cit., p. 39)–. Al no haber podido consultar el original, he elegido la segunda ("túnica"), que encuentro más acorde con Darío, aunque "mímica" sería más sugerente para mi argumento.

[11] Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini*, ob. cit., p. 15.

Añade Clara Silva que la segunda carta de Agustini, "de tono ya más contenido, es también de carácter más literario".[12] Acaso resignada, pero sobre todo enmascarada, Agustini logra en esa segunda carta aquello que en otra ocasión le reprocha Manuel Ugarte: "que la tinta [...] sirva de antifaz" (p. 36). Esta vez se presenta si no aniñada esencialmente frágil y "femenina", hablando "con el corazón" (p. 46), coqueteando con el hombre y con el poeta a quien adula con su fingida entrega. Dos fragmentos apuntalan notablemente el cliché; en el primero nótese de paso cómo ha cambiado el tono al hablar de su matrimonio. La confusión espiritual ha dado paso al coqueteo mundano:

> [...] como pensaba casarme muy pronto, ya había dicho a mi novio que pensaba sostener correspondencia con usted, el más genial y profundo guía espiritual. Ayer él me preguntó, casualmente, si le había escrito o si tenía noticias suyas. Me turbé tanto, divagué tanto, que llegó a imaginar lo imposible. Hoy me pregunto, ¿por qué? Es que hoy soy otra, *al menos quiero* ser otra. Seré dúctil, pero sea usted suave. Escúlpame sonriendo (p. 46).

En el segundo fragmento de la misma carta, Agustini halaga al poeta, único en brindarle la "exquisita y suma sensación artística":

> Y usted, maestro, me la da siempre, en cada estrofa, en cada verso, a veces en una palabra. Y tan intensa, tan vertiginosamente, como el día glorioso que, entre una muñeca y un dulce, sollocé leyendo su "Sinfonía en gris" (p. 46).

[12] Ibíd., p. 42.

Nótese bien: *entre una muñeca y un dulce*, es decir asumiendo plenamente (e ibsenianamente, aunque no en media lengua) su *nenidad*.[13]

Acaso sea exagerado ver esta segunda carta de Agustini exclusivamente como respuesta a la somera e indirecta esquela de Darío quien –como a las demás mujeres que le escriben– "la pone en su lugar". Queda claro, sin embargo, que Agustini tiene plena conciencia de que está representando –de que los dos están representando– un papel. Basta comparar la deliberada autodisminución del yo en esta carta, y el concomitante ensalzamiento del Maestro, con la nota lacónica y desprovista de aderezos, hasta burlona, en que Agustini registró "para la historia" su último encuentro con Darío pronto a zarpar para Europa:

> Hoy domingo 6 de octubre a las 10 y 20 a.m. (hora de la matriz) a bordo del vapor holandés "Zeelandia" atracado a la dársena A, vi al Sr. Rubén Darío. Vestía traje color "piel de pantera", llevaba gorrita a lo maquinista; las manos en la espalda y se chupaba los labios y la lengua, indefinidamente; miró la ciudad unos cuantos minutos y volvió a la cámara. A las 10 y 32 sonó la primera pitada. A las 10 y 36 en la calle Solís, pasado Piedras, encontré al académico Rodó que llevaba dirección al puerto (p. 9).

The thrill is gone: La "gorrita a lo maquinista", el chupeteo de los labios y la lengua, no tienen, por cierto, desperdicio.

[13] En carta de Manuel Ugarte a Delmira Agustini se observa el mismo cliché: "¿Merezco un bombón, es decir, letra suya?" (Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, ob. cit., p. 33).

En un plano puramente textual los papeles, sin embargo, se modifican y Agustini, ya no La Nena sino la escritora, reacciona muy de otro modo ante su precursor poético. Basta ver las lecturas notablemente distintas que hacen uno y otro de la leyenda de Leda y el cisne y, por extensión, del cisne como figura icónica. Mejor dicho, basta ver cómo, en "El cisne" y "Nocturno" (*Los cálices vacíos*, 1913), Agustini tiene en cuenta –y reescribe– el texto precursor de Darío.

La lectura del cisne que propone Agustini es tan sacrílega como el célebre soneto de González Martínez, publicado tres años antes. Acaso aún más subversiva: en el caso de González Martínez, el texto, claramente didáctico, descarta un ícono para reemplazarlo con otro. El cisne que "no siente / el alma de las cosas ni la voz del paisaje" es sustituido por el búho, intérprete del misterio. En cambio, los dos poemas de Agustini no descartan, no reemplazan: se empeñan, en cambio, en resemantizar tanto el ícono como el encuentro emblemático con Leda. Rompen con Darío pero usan su texto, no lo desechan; vacían signos para cargarlos de otras pulsiones. No en vano pertenecen estos dos poemas a *Los cálices vacíos*, título que, al remitir a los muchos cálices "llenos" de Darío –*Las ánforas de Epicuro*, por ejemplo–, ya anuncia el propósito divergente, cuestionador del libro.

El carácter emblemático del cisne se inscribe tempranamente en Darío en *Prosas profanas*. Imagen heráldica, se erige como símbolo que operará, según el poema, de modo diverso pero que siempre es, arquetípicamente, *el* cisne. Así, para recordar unos pocos ejemplos, el cisne es la nueva poesía ("El cisne"); es enigma de la creación artística ("Yo persigo una forma..."); es erotismo (los poemas sobre Leda); es hispanismo (el primer poema de la serie *Los cisnes*). Es, en suma, símbolo disponible que Darío, con su habitual tendencia a colmar, llena

con todas las cargas posibles. En Agustini, en el poema del mismo nombre, es, en cambio, *un* cisne. Se reduce así el campo simbólico, se desculturaliza el emblema dariano, literalmente se lo *desprestigia*.[14] El procedimiento que sigue el poema es puntualmente inverso al que sigue Darío, en particular en tres poemas de *Cantos de vida y esperanza:* los poemas III y IV de la serie *Los cisnes*, y "Leda". En Darío, el encuentro entre Leda y el cisne se presenta como espectáculo, escena ritual, con plena carga sagrada. El poema *da a ver*: tanto hablante como lector están "ante el celeste, supremo acto",[15] como observadores, adoradores y partícipes vicarios. Esta participación, claramente indicada en "Leda" con el voyeurismo de los dos últimos versos –"del fondo verdoso de fronda tupida / chispean turbados los ojos de Pan"–,[16] se manifiesta también al final de *Cisnes IV*, en la melancolía de haber amado de que se duele el hablante. Y se manifiesta directamente en *Cisnes III*, poema en primera persona fundado en la identificación: "Por un momento, oh Cisne, juntaré mis anhelos / a los de tus dos alas que abrazaron a Leda".[17] En otras palabras: en Darío se escoge una escena ya construida, ya enmarcada –distanciada por el mito– para observarla, espiarla, celebrarla y, eventualmente, reconocerse en ella.

La dinámica del texto de Agustini es muy distinta. No se parte de una escena consabida, no se parte del mito (ni una vez aparece la palabra "Leda") sino de una primera persona que de manera activa fabrica un ámbito personal, un paisaje

[14] Se lo desprestigia buenamente, por así decirlo, sin la animosidad que se ve perversamente en el propio Darío –"el cisne entre los charcos" del primer "Nocturno"– o en el Neruda de "Walking around": "un cisne de fieltro".

[15] Rubén Darío, *Los cisnes* IV, en *Poesía*, Caracas, Ayacucho, 1977, p. 265.

[16] Rubén Darío, *Poesía*, ob. cit., p. 277.

[17] Ibíd., p. 264.

puramente artificial –proceso frecuente en la poesía modernista– que es fondo metonímico del yo. "*Mi* parque", escribe Agustini; más abajo dirá: "*mi* lago". La primera estrofa se abre con una metáfora de innegables reminiscencias darianas:

Pupila azul de mi parque
en el sensitivo espejo
de un lago claro, muy claro...
tan claro que a veces creo
que en su cristalina página
se imprime mi pensamiento.[18]

En ese campo abierto a lo imaginario, insustancial y casi inconsistente –transparencia y reflejo– comienza a perfilarse *un* cisne. Si bien presenta, tan solo al principio, características externas del prototípico cisne dariano –*príncipe*, *lirio*, *rosa*, *ave cándida*– ya en la segunda y la tercera estrofas queda claro que la pulsión erótica guía el poema, desviando progresivamente al cisne de su modelo. Así se lo dota, con precisión, de "dos pupilas humanas", de "maléfico encanto", de "pico de fuego" (cuando el cisne de Darío, se recordará, tiene "pico de ámbar, del alba al trasluz",[19] y de un abrazo claramente sexual:

sus alas blancas me turban
como dos cálidos brazos.[20]

Estos versos centran la perspectiva del poema. Aquí la *turbación* del encuentro no está, como en Darío, en el observador externo al espectáculo (los mirones: Pan, el hablante, el lector

[18] Delmira Agustini, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 55.
[19] Rubén Darío, *Poesía*, ob. cit., p. 276.
[20] Delmira Agustini, *Poesías completas*, ob. cit., p. 56.

del texto), sino en el *yo* mismo, autor y a la vez actor de la representación. La mujer y no el cisne, y no el epiceno lector, dicta la pasión erótica creciente: desea y dice su deseo. Simplificando, podría decirse que el yo dice –y dice con exceso, con esa "femineidad feroz" que le atribuye Alfonsina Storni a Delmira Agustini–[21] lo que Darío no dijo. Da voz a un erotismo femenino que en Darío se pierde, se desperdicia, por carecer de palabra. Leo en la última estrofa de "Leda":

Suspira la bella desnuda y vencida,
y en tanto que el aire sus quejan se van.[22]

El erotismo en Agustini, en cambio, necesita decirse, inscribirse, no como queja de vencida que se pierde en el viento sino como triunfante –y temible– placer.

En Agustini el yo erotizado va deseando, por así decirlo, y ese deseo va dando forma al poema. Hay un erotismo de lo móvil, de lo cambiante –de lo desequilibrado, si se quiere–, mientras que en Darío hay el erotismo de lo fijo, o más bien de lo que se busca fijar. (Piénsese en la poderosa imagen sexual que cierra serenamente, después del vértigo geográfico, el poema "Divagación" de Darío). Bien observó Alfonsina Storni que tenía Agustini "en grado de exaltación esas cualidades femeninas: la pasión, la imaginación y determinadas sensaciones femeninas, entre ellas *el horror a la inmovilidad*".[23] Ese deseo dinámico impulsa el texto: a partir del abrazo, se multiplican en "El cisne" las manifestaciones del ardor, cifradas en el fuego y en lo rojo: *ardieron*, *viborean en sus venas*, *rubí*,

[21] Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini*, ob. cit., p. 158.
[22] Rubén Darío, *Poesía*, ob. cit., p. 277.
[23] Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini*, ob. cit., p. 158 (subrayado mío).

fuego, rojo, pico quemante, pico de fuego, asusta de rojo. Compárese esta fiebre creciente, este enrojecimiento invasor, con el vaciamiento de color que practica Darío en "Leda", como técnica de distanciamiento; el momento de violación es, precisamente, el menos sanguíneo:

Y luego, en las ondas del lago azulado
después que la aurora perdió su arrebol,
las alas tendidas y el cuello enarcado,
el cisne es de plata, bañado de sol.[24]

Mientras que el erotismo de Darío es dilatado, el de Agustini es urgente. Temible, además:

el cisne asusta de rojo,
¡y yo de blanca doy miedo! [25]

Por una suerte de vampirismo erótico –ha dicho antes: "Agua le doy en mis manos / y él parece beber fuego"–, el yo deseante se ha vaciado de sustancia, ha hecho expensa de "todo el vaso de mi cuerpo". La habitual imagen erótica –el verterse masculino en el cuerpo femenino glorificado– que aparece en Darío en conexión con Leda ("tu dulce vientre";[26] "el huevo azul de Leda"[27]) y a lo largo de toda su poesía, se subvierte en Agustini: es el yo, la mujer, quien ha llenado al cisne blanco –la traslúcida "flor del aire, flor de agua" del comienzo– dándole materialidad (sangre, fuego) a la vez que se desgasta en el proceso. Nótese además que ese traspaso de

[24] Rubén Darío, *Poesía*, ob. cit., p. 277.
[25] Delmira Agustini, *Poesías completas*, ob. cit., p. 57.
[26] Ibíd., p. 265.
[27] Rubén Darío, *Poesía*, ob. cit., p. 213.

sustancia, indicio de plenitud en Darío –un gasto bueno, por así decirlo–, está signado de manera muy otra en Agustini; el yo se gasta al darse (yo/blanca/exangüe) pero agota también al objeto (deseante) de su deseo:

Hunde el pico en mi regazo
y se queda como muerto...[28]

Esta curiosa colaboración erótica, libremente asumida ("Pero en su carne me habla / y yo en mi carne le entiendo"), nos aleja de modo decisivo de Leda y el cisne tales como los ve Darío y, no sobra decirlo, tal como los ven las lecturas tradicionales. Nos deja claramente *del otro lado* de la armonía, del otro lado de la dicha, del otro lado de la "celeste melancolía",[29] en pleno y terrible exceso donde el placer se confunde –o más bien donde el placer *es*– con el dolor. Remito a la lectura de dos poemas del libro póstumo de Agustini, *El rosario de Eros*. Tanto en "Tu amor, esclavo" como en "Boca a boca" reaparece el instrumento del deseo bajo el signo inconfundible de la destrucción placentera. "Pico de cuervo con olor a rosas",[30] se lee en el primero. Y del segundo cito:

Pico rojo del buitre del deseo
que hubiste sangre y alma entre mi boca,
de tu largo y sonante picoteo
brotó una llaga como flor de roca.[31]

[28] Delmira Agustini, *Poesías completas*, ob. cit., p. 57.
[29] Rubén Darío, *Poesía*, ob. cit., p. 265.
[30] Delmira Agustini, *Poesías completas*, ob. cit., p. 160.
[31] Ibíd., p. 163.

Nocturno liberador

Queda un segundo texto de Delmira Agustini que remite al cisne y que puede leerse, creo, como definitiva y secreta despedida de Darío. Me refiero al poema titulado, significativamente, "Nocturno":

Engarzado en la noche el lago de tu alma,
diríase una tela de cristal y de calma
tramada por las grandes arañas del desvelo.
Nata de agua lustral en vaso de alabastros;
espejo de pureza que abrillantas los astros,
y reflejas la sima de la Vida en un cielo...
Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros,
voy manchando los lagos y remontando el vuelo[32]

El "reino interior" queda aquí reducido a su mínimo exponente: un lago, un cisne; un tú y un yo. El lago fijo, calmo, con una tranquilidad rara en Agustini, detenido y ritualizado –nótese: *engarzado*, *cristal*, *agua lustral*, *vaso de alabastros*, *espejo*–, como agrandado por la desvelada visión nocturna. Turba la quietud de ese "lago de tu alma" un yo discordante que *es*, él mismo, cisne. Primera persona abrumadora (a diferencia de Darío, cuyo cisne nunca es emblema del yo), el cisne de Agustini es destructor de armonía, violador de pureza: mancha (léase: borronea, corrige con su sangre) y luego huye. Hay identificación total, apropiación del ícono: un yo fuerte (que no una Nena) que se hace cargo de una herencia poética a la vez que la macula.

Subsiste una pregunta. ¿A quién se dice el texto, quién es el tú invocado? Propongo adosar a este poema el soneto que cierra *Prosas profanas*, para entender el diálogo. Escribe Darío:

[32] Delmira Agustini, *Poesías completas*, ob. cit., p. 60.

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa,
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
al abrazo imposible de la Venus de Milo.
Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y en mi alma reposa la luz como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.
Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga;
y bajo la ventana de mi Bella-durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.[33]

Propongo que este soneto de Darío es el pre-texto del "Nocturno" de Delmira Agustini. Propongo leer ese "Nocturno" como respuesta, violenta e iconoclasta, a la interrogación de un precursor de cuya poesía se separaba. Allí, en la relación entre los dos poemas, está la cifra del verdadero diálogo que hubo entre Agustini y Darío. Más allá del convencional intercambio entre el Dómine y La Nena, es un diálogo brillante y provocador –y también una pugna– entre textos.

[33] Rubén Darío, *Poesía*, ob. cit., p. 241.

Relatos que matan: género y violencia en Atilio Chiáppori

No hay disturbio patológico en sí. Lo normal solo se puede evaluar en términos de una relación.

Georges Canguilhem, *Lo normal y lo patológico*

La escena del relato

Durante un largo, brumoso, verlaineano otoño, un narrador visita regularmente a una mujer y, en cada visita –en cada sesión– le cuenta una historia. El ejercicio narrativo asegura la continuidad de la relación, o mejor, el ejercicio narrativo *es* la relación. Poco o nada se sabe del narrador, menos de la mujer, aunque su autoridad es obvia. Dueña del espacio donde se desarrolla el ejercicio, ya jardín melancólico a fines del verano, ya salón decadente al acercarse el invierno, es ella quien, "ávida de fábulas",[1] impone el ritmo: cual soberana, *exige*. El narrador, Sherazada travestida, obedece: cuenta, se detiene cuando la mujer se lo indica (como las terapias, estas sesiones se interrumpen, no se terminan), y se despide, marchándose para volver, la vez siguiente, con un nuevo relato. La ceremonia narrativa es *de* y *para* la mujer, su propósito es colmar una

[1] Atilio Chiáppori, *Borderland. La eterna angustia* (1907-1908), prólogo de Emilio Becher, Buenos Aires, Editorial Kraft, 1954, p. 19. En adelante, cito en el texto según esta edición.

nunca satisfecha necesidad, un "ansia enfermiza" (p. 19) de historias cuyo objetivo, calculado, es el *frisson* del placer y el miedo. El narrador conoce bien estos gustos particulares de la mujer, "la sugestión del horror que es en usted una de esas predilecciones inexplicables" (p. 106).

La mujer, solitaria, reclusa, permanece anónima. Físicamente, aparenta un ícono prerrafaelita: "Alta, fina, singularmente pálida, tenía las manos afiladas y expresivas y el aire pasmado de esos niños trágicos que pasan con ojos atónitos por los cartones de miss Kate Greenaway" (p. 19), descripción que recurre a lo largo del texto como una suerte de mantra. Sorprendentemente (puesto que apenas habla) se la llama "la interlocutora", como si su silencio, su "postura tendida de esfinge" (p. 20) fuese, en sí, acto de locución y parte del diálogo. Cuando habla, es para provocar el comienzo del relato; pero no habla nunca al final, es decir, no *reacciona*: simplemente interrumpe. El narrador también la llama "Ella", universalizándola genéricamente, y –en las escasas ocasiones en que hace una acotación que requiere la interpelacion directa– la llama, con el respeto debido, "Señora". No se trata de una seducción amorosa sino del pago de un tributo al soberano. Una vez más este desnivel jerárquico recuerda al sultán y Sherazada, con una diferencia importante: la interrupción definitiva del relato lleva, no a la muerte de quien cuenta, sino a la muerte del receptor.

La puesta en escena del acto de narrar –como marco de relato y a la vez como su anécdota misma– es fundamental en la literatura latinoamericana de fines del siglo XIX. Signada casi exclusivamente por lo masculino, es escena de homosociabilidad por excelencia: es la amena *causerie* del club, la charla de café, la reunión de Próspero con sus discípulos, el encuentro en el *atelier* de pintor, la sobremesa. En estas escenas –a las cuales pueden añadirse el intercambio de opiniones clínicas en el gabinete de diagnóstico o la redacción del

prontuario en el departamento de policía– colaboran exclusivamente hombres, armando relatos acerca del *aquello* marginado, fascinante y amenazador, que es lo femenino. Por lo menos dos textos del modernismo se titulan *De sobremesa*: la novela de José Asunción Silva y un poema de Darío. La expresión es densa, con sus ricas connotaciones de exceso, de suplementaridad: la sobremesa es lo que está más allá de la satisfacción inmediata, lo que supera el límite de la incorporación necesaria y dilata la clausura; es el derroche, acaso el desorden, que supera y por ende cuestiona el límite de la convención.

Si elijo centrar esta reflexión en *Borderland* (1907) y *La eterna angustia* (1908), novelas del argentino Atilio Chiáppori, es porque rompen precisamente con ese esquema homosocial, por lo menos en apariencia. ¿Qué ocurre, quiero preguntarme, cuando el relato pasa, no de hombre a hombre, sino de hombre a mujer? ¿Cuando no se da en el ámbito institucional o institucionalizado (el club, el aula, el gabinete, el consultorio), sino en el margen? Además: ¿qué desplazamientos de sentido se operan a nivel del enunciado, qué nuevas formulaciones ideológicas favorecen el cambio? Más concretamente: ¿qué pasa con la representación de lo femenino, ya de por sí compleja (cuando no misógina) en el discurso masculino, cuando el objetivo de la transacción narrativa ya no es cimentar la complicidad entre hombres y cuando el destinatario de esa representación es una mujer?

Un relato de frontera

Colaborador de *La Nación*, más tarde crítico de arte de *La Prensa*, profesor de estética, director del Museo Nacional de Bellas Artes, académico: si las glorias oficiales no eludieron a Atilio Chiáppori, no bastaron para asegurar la sobrevida de

su obra. Sin embargo, sus dos sorprendentes novelas, *Borderland* y *La eterna angustia* –como tantos otros textos modernistas llamados "secundarios", menos por sus cualidades estéticas que por su resistencia a la fácil clasificación, su caracter "no canonizable"–, son materia ideal para una lectura desde el género. La primera, *Borderland*, se presenta como una serie de relatos sueltos.[2] Proporciona el marco narrativo la situación a la que me he referido, la visita ritual de un narrador a una mujer a quien ofrece, cada vez, un nuevo relato. Los personajes recurrentes, principalmente masculinos, aseguran la continuidad narrativa. Miembros de la clase alta argentina están relacionados, además, con una notable excepción, por uno de los vínculos de mayor eficacia *aglutinante* entre hombres de la clase dirigente: la común asistencia a un colegio para élites, en este caso el colegio del Salvador. El doble recorte –un selecto grupo masculino solidario dentro de otro grupo ya selecto e igualmente solidario– es significativo. *Borderland* es, entre otras cosas, una reflexión sobre lo que Josefina Ludmer ha llamado la "coalición cultural" de fines del XIX.[3] Pero *Borderland* es también, como señala Emilio Becher acatando las connotaciones del título, relato de frontera que explora los

[2] De hecho, estos relatos se publicaron por separado en periódicos antes de ser reunidos en libro. No he podido establecer secuencias dentro de un mismo periódico que permitieran considerarlos relatos por entrega, aunque la estructura misma de la novela juegue con esa forma. En verdad, los relatos se publicaron en periódicos diversos, donde habrán creado extrañas expectativas. Así por ejemplo el primer capítulo, titulado "La interlocutora", donde se plantean las reglas de juego que habrá de seguir la novela, se publicó aislado en agosto de 1907, en el primer número de *Nosotros*, revista que no volvió a publicar más capítulos de *Borderland*.

[3] Josefina Ludmer, "Introducción" a Miguel Cané, *Juvenilia y otras páginas argentinas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Colección Austral, 1993, pp. 9-37.

bordes, las tensiones, los desvíos de esa coalición.[4] En cada uno de los relatos, un compañero de colegio cumple el papel protagónico. En cada uno de ellos, ese protagonista victimiza sistemáticamente a una mujer y en varios casos la destruye. En todos, el personaje masculino responsable directa o indirectamente de esa violencia enloquece o muere.

"El daño", relato final de *Borderland*, difiere sin embargo de los anteriores. Por lo pronto, Chiáppori –médico fallido, que había cursado la carrera hasta el quinto año– introduce la mirada diagnóstica y el mundo de la clínica. El narrador cuenta a la interlocutora la historia de Irene Caro, la "tan pálida, tan frágil, amorosa y buena" (p. 117) hermana del protagonista del primer relato del libro, quien sufre de hemofilia. Pablo Beraud, un médico que logra restañar una primera hemorragia ocasionada por un rasguño en el brazo, se enamora de ella y ella de él. Piensan casarse, pese a las inquietudes del novio, escindido entre el amor y la conciencia de que "como médico, tenía un deber ineludible que cumplir: un deber que exigía el sacrificio inmediato de su ensueño" (p. 116). En efecto, nos dice el texto haciendo alarde de conocimientos médicos y de conciencia eugenésica, el Dr. Beraud lleva un "aforismo fatídico" grabado en la memoria: "Sin excepción, debe prohibirse el matrimonio a los hemofílicos" (p. 116). Pese a ello, no se atreve a romper el compromiso y la fecha de la boda se ha fijado, como desafío, en el aniversario de la primera herida.

El "aforismo fatídico", con su tajante interdicción, no especifica el género de los enfermos. Sin embargo la hemofilia es enfermedad que toca, de manera diferente y específica, a hombres y mujeres. Afecta principalmente a los primeros; es

[4] Emilio Becher, "Prólogo" a Atilio Chiáppori, *Borderland. La eterna angustia*, Buenos Aires, Editorial Kraft, 1954.

transmitida por las segundas. La atribución directa de la enfermedad a una mujer es por lo tanto aberrante. El fundamento del aforismo también merece examen: en una época tan obsesionada con la herencia como lo es el final del siglo XIX, el riesgo de comprometer la descendencia, de *degenerarla*, es un aviso para el enfermo *hombre*: que no se case, que no procree. En el texto de Chiáppori, donde la enfermedad ha cruzado la barrera del género, el riesgo que se teme es muy otro: "En el primer beso nupcial –piensa el médico– esa existencia preciosa podría extinguirse en un soplo, como una llama que se apaga" (p. 117). En la mujer, el peligro no reside en la procreación sino en el acto sexual mismo, en una penetración violenta que ha de provocar, fatalmente, el desangramiento.

Con notable inventiva, este relato de Chiáppori complica más aún los desvíos genéricos y sexuales. Aparece un tercer personaje, Flora Nist, ex amante de Pablo Beraud, una de las creaciones femeninas más notables (y menos notadas) de la literatura finisecular. Encarnación local de la "mujer nueva", atlética, independiente, culta y bisexual, concentra en su ambigua figura rasgos contradictorios que se perciben como amenazadores.[5] De Flora Nist también se nos dice que es gran lectora, "educada con todas las libertades masculinas" (p. 125),

[5] Ya Darío había manifestado su desazón ante esta nueva figuración de lo femenino: "A decir verdad, no es simpático el tipo de la literata, de la marisabidilla, de la cultilatiniparla de nuestro tiempo. Ni la de tiempo alguno. En todo caso, quedémonos con las cortesanas artistas de la antigüedad, con las sutiles inspiradas de todos los tiempos, pero en ningún caso con lo que significa la palabra española marimacho". Rubén Darío, "A propósito de Mme. de Noailles", en *Obras completas* 1, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-55, p. 304. Véase también Deborah Silverman, "*Amazone, Femme Nouvelle*, and the Threat to the Bourgeois Family", *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1989.

que en la biblioteca de su padre científico ha leído sobre todo estudios de patología mental, que conoce la práctica del hipnotismo y la sugestión, y que se interesa por sobre todo en una muy criticada y censurada monografía de un tal doctor Biercold en la que se propone que el hipnotizador puede programar al hemofílico para que sangre en un momento determinado por el lugar que el hipnotizador elija y marque, durante la hipnosis, con un leve rasguño. Flora consigue que Irene acuda sola a su casa y la hipnotiza, dictándole su "aciago mandato muy de cerca, como si la estuviese besando" (p. 130). El desenlace acaso se prevea. La noche de la boda Irene se desangra en el lecho nupcial y su marido, echándose la culpa, enloquece.[6]

Las implicaciones de este crimen erótico por desplazamiento son notables, la incitación al voyeurismo, patente: ¿por qué herida (previa o actual, visible o invisible) se desangra Irene y en qué momento? ¿Por desfloración, por hipnosis, o por una perversa combinación de ambas? Este relato que interrumpe las sesiones narrativas cierra la novela: es el único que logra suscitar una *reacción*. Presa de una "extraña palidez"

[6] La obsesión con ver fluir la sangre de la mujer es sin duda parte del imaginario de la época y cruza varias culturas. Piénsese en las manos cercenadas de Hipólita en *El triunfo de la muerte* de D'Annunzio o en el poema "Le Mani" del mismo autor. Chiáppori era sin duda lector de D'Annunzio, como lo atestigua la referencia a *La hija de Iorio* (otro texto de violencia misógina y delectación morbosa) en *Borderland* (p. 40). Para ejemplos concretos de desangramientos estetizados en otras literaturas hispanoamericanas de la época, véase Rubén M. Campos, "Pecado de amor" (en Serge Zaïtzeff, *Rubén M. Campos. Obra literaria*, Guanajuato, Ediciones del Gobierno del Estado de Guanajuato, 1983, p. 79) y Bernardo Couto Castillo, "Blanco y rojo" (en *Asfódelos*, México, La Matraca, 1984). En el primero, el desangramiento coincide con la confesión que hace una mujer de sus pecados. En el segundo, el desangramiento es una manera de acceder a un interior vedado. En los dos se vacía a la mujer de su secreto "contenido".

(p. 131), la Señora por fin *habla*, formula esas mismas preguntas: "¿Fue por la antigua cicatriz que se desangró la pobre Irene?". A lo cual responde el narrador: "No, Señora, ningún médico se atrevió a mencionar el sitio de la herida [...]" (p. 131). La desproporción entre las dos lecturas posibles –la más pedestre: que Irene se desangró al ser desflorada por Pablo; la más llamativa: que Irene se desangró por una herida secreta, *indecible*, una des-*flora*ción previa practicada por *Flora* y reavivada por la hipnosis– favorece evidentemente la segunda. Así lo entiende la interlocutora, como una *intrusión*, aberrante y definitiva, que clausura para siempre la ceremonia narrativa: al igual que la osada y maligna lesbiana, el narrador ha traspasado límites: "Jamás volví a verla. Esa tarde cerráronse, también para mí, las puertas" (p. 131).

La entidad de origen

No se cierra en cambio la febril imaginación de Chiáppori: un año más tarde publicaba otra novela, *La eterna angustia*. Con habilidad, la nueva novela vuelve sobre *Borderland* y reinscribe esa historia –o más bien esas historias– en un marco temporal a la vez más preciso y más amplio. La novela comienza con el rescate de un pasado anterior a *Borderland*. Narra la estrecha amistad que unía al narrador adolescente a Leticia Dardani, joven mujer mayor que él; su desencanto cuando Leticia inesperadamente acepta casarse con otro; el inexplicable suicidio del marido de Leticia a las dos semanas de la boda, y la reclusión de Leticia viuda. Esa reclusión es solo interrumpida –y aquí empalma *La eterna angustia* con *Borderland*– por el narrador, cuyas visitas tolera Leticia a condición de que ahora acepte tratarla formalmente y no tutearla. El narrador evoca la interrupción de sus sesiones con Leticia después del traumático relato, y luego pasa a describir su

posterior trato con ella. A la ceremonia narrativa sucede una relación epistolar: de nuevo remedando una novela por entregas, el texto de Chiáppori acumula cartas como acumulaba antes relatos, cartas intercambiadas entre el narrador y Leticia donde esta expresa (luego se entenderá por qué) su creciente miedo a la muerte. Culmina esta correspondencia en una última carta enviada por Leticia al narrador antes de suicidarse, carta que va acompañada de un legajo enviado por el doctor Biercold (el mismo médico cuya perversa lección de hipnosis había causado la muerte de Irene al final de la novela anterior). Como se ve, la novela no elude el recurso fácil, antes bien lo solicita. La lectura de la última carta de Leticia y del legajo de Biercold provee, como es de esperarse, la clave de las muertes y, por fin, del misterio de la interlocutora.

El "extraño e incoherente legajo", compuesto de papeles sueltos escritos con "pulso alterado" (p. 202), que el doctor Biercold envía a Leticia y que determina a su vez el suicido de esta, es un documento híbrido que combina varios géneros: carta de suicida (Biercold se suicida después de mandárselo), confesión de un crimen, autobiografía, denuncia social y, principalmente, descripción de un experimento quirúrgico. Reproduce *in nuce* la estructura de relatos en serie cara a Chiáppori en tanto que se presenta como un conjunto de páginas sueltas, de fragmentos narrativos en primera persona a los que el narrador, vuelto compilador, provee ilación, llevando a cabo "todo un minucioso trabajo de reconstrucción" (p. 202). El documento de Biercold, a semejanza de los relatos anteriores de *Borderland*, narra una vez más la violencia de un hombre contra una mujer que lo rechaza y, coincidentemente, la violencia de un individuo contra una sociedad que no lo admite. Biercold, hijo de inmigrantes que no cabe del todo dentro del proyecto nacional argentino, portador de un nombre extranjero, menos hijo de la patria que "hijastro" (p. 203), es el profesional *self-made* que se destaca por su ambición y

esfuerzo, superando "aquel apellido de 'brasserie'" (p. 204), y "mi traje color aceituna" (p. 203).[7] Pero su esfuerzo de nada sirve para conquistar a Leticia, que no retribuye su amor. La venganza de Biercold, como la de Flora Nist, es una *intervención* de índole médica; Biercold, "el mejor especialista para mujeres" (p. 140), es llamado a operar a Leticia de un quiste dermoide en el vientre:

> Advertí a sus padres y a los médicos de consulta que para no lacerar aquel cuerpo joven y blanco, iba a tentar la oblación del tumor, sin abrir el vientre, por otra vía... Eso lo supieron mi practicante –un muchacho enfermizo que murió tuberculoso, afortunadamente– y el encargado de la anestesia. Y al parecer, todo se hizo así. ¡Lo que nadie supo, lo que nadie sabe, y ahora yo lo digo aquí con todas las palabras, es que no solo extirpé el tumor, sino también *todos los órganos*! ¡En mi vida me salió tan bien una histerectomía completa!
> La desexué en sus raíces, en su entidad de *origen*. En eso nada más. El que viniera después, el indigno [...] tendría lo único que deseaba: el cuerpo sin un rasguño, pero frío, ¡frío y estéril para siempre jamás! Aquel cuerpo quedó blanco e intacto como al nacer. Pero la palpitación de vida, la posibilidad de las sensaciones, [...] lo eterno, *lo mío*, me lo llevé yo solo, silenciosamente... (pp. 208 y 209).

La lectura del legajo determina el suicidio de Leticia y el final de *La eterna angustia*. Póstumamente, el narrador ofrece a Leticia su último relato, literalmente lapidario: "Después,

[7] La burla de la indumentaria del extranjero, o hijo de extranjero, es frecuente (véase más arriba el caso de Ingenieros, cuyo apellido de origen italiano es objeto de burla, en "Diagnósticos del fin de siglo"). Chiáppori bien puede haber padecido burlas similares. *Chiappa* en italiano significa "nalga".

como estaba seguro de que nadie lo leería, por único epitafio le hice grabar este verso de Samain: *Dors sans comprendre même un peu mon sacrifice*" (p. 210).

El desafuero de lo femenino

Hasta ahí, las novelas de Chiáppori. El mero resumen de sus peripecias revela la naturaleza desaforada de estos relatos y lo que a primera vista podría juzgarse su facilidad temática. Pero esto no debilita su complejidad ideológica, antes bien la refuerza. No se trata de relatos alusivos o irónicos sino de relatos que practican la sobredeterminación a cada paso y cuya estrategia, aun cuando recurran al truco del "secreto", es por fin el excesivo decir. Como otros textos olvidados del modernismo, los relatos de Chiáppori, al igual que el melodrama analizado por Peter Brooks, "deben su existencia misma a la posibilidad, y necesidad, de decirlo todo".[8] *Borderland* y *La eterna angustia* (los títulos mismos lo dicen) recurren a la exageración, al efecto *grand guignol*. Representan con lujo de detalle, con una suerte de histrionismo ideológico, lo que la "buena" literatura reprime: en particular, construcciones de lo femenino y de lo sexual llevadas a un límite donde rozan, de hecho, la parodia y dejan ver los encontrados impulsos que las animan. En textos como *Borderland* y *La eterna angustia* se revelan, mejor que en los relatos que la crítica ha canonizado, las tensiones de las construcciones de género, sus aspectos más problemáticos, sus intersecciones con otros discursos (médico, legal, cívico, político), sus puntos de fricción ideológica que

[8] Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1976), Nueva York, Columbia University Press, 1984, p. 42.

desbordan, de hecho, en un campo cultural infinitamente más rico que el que suele reconocérsele a la literatura de fin de siglo. El hecho de que Chiáppori haya dedicado estas tortuosas figuraciones de lo femenino "A mi madre, religiosamente" no deja de añadir espesor a estos textos.

De las figuras que ilustran la figuración de lo femenino en Chiáppori, Flora Nist, al concentrar en su persona los rasgos más divergentes, es sin duda la más llamativa y la más conflictiva. A primera vista es la intelectual asexuada educada en el extranjero: viste "con la elegancia rectilínea de las institutrices, habitual en las americanas del norte", con un "*waterproof* color ceniza que, desde el seno algo bajo, caía sin modelar un contorno hasta los finos tobillos" (p. 119). Sin embargo, a medida que continúa la descripción, en una suerte de *striptease* ideológico, el texto desecha significantes para revestir otros, en representación claramente conflictiva, como si Chiáppori lidiara con diversas y contradictorias figuraciones de lo femenino al mismo tiempo. Así, esta "institutriz" informe y neutra, al desprenderse del impermeable "lo mismo que si se desnudase" (p. 119), se sexualiza a ultranza. La cabellera cobra un "peso excesivo", las caderas se liberan, los pechos se turgen, los muslos se comban, la figura cobra dimensiones mitológicas:

> [S]u cuerpo adquiría ese contorno ofídico de la Venus Florentina. [...] Completaban ese aspecto extraño, las manos bárbaramente enjoyadas y su tez blanca, con esa blancura icteroide de las pelirrojas, dorada de antiguas manchas cicatriciales producidas por la explosión de una retorta en la que destilara el ámbar de sus perfumes raros. Bajo el amplio bucle frontal rojocobrizo, resaltaban sus grandes ojos verdes que, como las cimófanas, tornasoleaban la glauca pureza del berilo con los tonos sanguíneos del rubí (p. 120).

La construcción va de la negación de la feminidad convencional a una hiperfeminidad casi monstruosa: se pretende aunar, en un mismo sujeto, a la intelectual anglosajona desfeminizada con la universal mujer fatal hechicera, en lo que resulta a las claras una figuración inestable, compuesta de imágenes hasta cierto punto excluyentes, en todo caso difícilmente reconciliables. Propongo que la crisis de representación que ofrece este retrato doble no es casual, que lo que el texto procura plantear, sin del todo saber cómo hacerlo, es una disidencia sexual carente de imagen –la lesbiana– que el texto no nombra pero que construye mediante alusiones y claramente no sabe dónde ubicar. Por ejemplo, al saludar a Irene, se nos dice que Flora la besa "muy cerca del cuello" (p. 119): beso inadecuado, *distinto*, que sin duda remite a una tradición vampírica de indudables connotaciones homoeróticas.[9]

También se nos dice que su camarera Peggie, "morocha y musculosa", de mirada dura, "gruesos lentes", "rostro hombruno" y "poblado bozo" (p. 124) cuida a Flora desde la muerte de su madre, y la acompaña "en todas sus correrías" (p. 119). Desplazada excesiva y caricaturalmente sobre la marginalidad del subalterno, la masculinidad de Flora no por ello queda menos "dicha". Si la lesbiana no existe aún como categoría *social* y apenas existe como categoría médica,[10] sin duda existe como entidad fluida, a la espera del nombre; así, por su indeterminación misma, resulta más amenazadora, más pasible de encarnar múltiples desvíos, más difícil de *hacer visible*

[9] Para un buen comentario de la identificación de la lesbiana con el vampiro, véase Sue-Ellen Case, "Tracking the Vampire", en *Differences* 3, verano de 1991, pp. 1-20.

[10] Hay aislados trabajos sobre "uranismo" femenino, como el de Víctor Mercante, "Fetiquismo y uranismo femenino en los internados educativos", en *Archivos de Psiquiatría, Criminología y Ciencias Afines*, 1905.

sin recurrir a la exageración, la parodia, la teratologización que permiten, a un tiempo, exhibirla y enjuiciarla.

"Ambigua en su perversidad de libertinaje extenuado y alquimia clandestina": así describe Emilio Becher al personaje en su prólogo a *Borderland* (p. 16). De hecho, hay algo "clandestino" en todas las mujeres de Chiáppori, notablemente en las otras dos que cumplen papeles centrales en sus novelas, Irene Caro y Leticia Dardani. Irene, dechado de virtudes, disimula su hemofilia, enfermedad incontrolable y vergonzosa; Leticia, la belleza prerrafaelita, esconde un abominable quiste en el vientre. En ambos casos se trata de males secretos, "suelen pasar desapercibidos [...]. Luego no duelen, ni se contagian" (p. 184). Son anomalías *que no se ven*, que solo la mujer y el agente de su destrucción conocen. En los dos casos la penetración médica –ya del doctor Biercold, ya de Flora Nist, su discípula– revela la verdad de la enfermedad vaciando al sujeto. El *locus* de la enfermedad es la sexualidad misma: la sangre uterina de Irene, los órganos de Leticia ("*lo mío*, me lo llevé yo solo") son los tristes trofeos de esta contienda. En los dos casos, por fin, la intervención médica ocurre en vísperas de un casamiento, obstaculizando la heteronormatividad que ese rito sancionaría: la verdad del secreto femenino se hace patente a los maridos y destruye la viabilidad del matrimonio. Notablemente, a medida que la psiquiatría europea, a partir de Charcot, se empeña en disociar los males "femeninos", y en particular la histeria, del origen genital que se les solía atribuir, el imaginario social en cambio refuerza ese vínculo.[11] Irene y Leticia están enfermas, más que de hemofilia y de

[11] Para una evolución de la historia de la enfermedad y de sus causas, véase Sander Gilman (comp.), *Hysteria Beyond Freud*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press, 1993, en especial los trabajos de Roy Porter y Elaine Showalter.

quistes, de su propia sexualidad: de ahí la necesidad de extirparla. En otras palabras: a medida que las representaciones de lo femenino se vuelven más complejas y menos estables, aumentan los esfuerzos por genitalizar el género, domiciliarlo "en su entidad de *origen*" (p. 209), como también aumenta, proporcionalmente, la necesidad de controlar las manifestaciones de ese género, cuando no castigarlas.

Engendro/En género

Vuelvo sobre la disparatada operación del doctor Biercold –la escisión de un quiste dermoide "por otra vía" que culmina en una histerectomía manual– para detenerme en la naturaleza misma de la afección, tanto por su morfología como por sus proyecciones simbólicas. Según definición de diccionario médico, quiste dermoide es un "tumor formado de tejido embrionario, consistente en membranas fibrosas revestidas de epitelio y una cavidad que contiene materia grasa, pelo, dientes, fragmentos de hueso y cartílago".[12] El texto de Chiáppori, si bien coincide con ciertos elementos de esta definición, le añade (le inventa) otros detalles:

> [S]on especies de formaciones que contienen todos los tejidos, todos, del organismo vivo, al punto que, de haberse desarrollado, podrían constituir un nuevo ser. [...] [S]e atestigua la presencia en tales quistes de cartílagos, huesos, músculos, glándulas, uñas, cabellos y hasta órganos de los sentidos y materia encefálica. Es decir: la existencia en un cuerpo de otro cuerpo detenido en su perfección (pp. 184 y 185).

[12] *Mosby's Medical, Nursing, and Allied Health Dictionary*, 5ª ed., Saint Louis, Baltimore, Nueva York, etc., Mosby, 1998.

La idea del embarazo monstruoso y de una partenogénesis fallida (el "ser" en potencia es una *malformación*, un conjunto aberrante pero sensible, con "sentidos y materia encefálica") complica desde luego la descripción científica cruzándola con discursos de lo fantástico y lo gótico. No me interesa detenerme tanto en esos cruces como en la presentación de la afección misma, en su materialidad repulsiva. Lucrecia no padece una enfermedad finisecular prestigiosa –por ejemplo lo que Bram Dijkstra llama el "*consumptive sublime*", la sublimidad tísica[13] o la misma hemofilia de Irene, estetizada–, sino una deformidad explícita y resueltamente antiestética. Como en tantos otros textos finiseculares, podría decirse que en *La eterna angustia* el misterio gótico ha sido reemplazado por el voyeurismo clínico, el *frisson* metafísico, por la curiosidad patológica. No fascina tanto la idea de un cuerpo dentro de otro como que ese *cuerpo*, en el sentido físico del término, sea una masa precisa, un conjunto repugnante de pelos, uñas, huesos, y *que ese conjunto repugnante esté dentro del bello cuerpo de una mujer.* Acaso mejor: *que ese conjunto repugante sea, de algún modo, la mujer.* Por manipulación del médico, Leticia sin saberlo *alumbra* un doble secreto, el de su enfermedad (el quiste dermoide) y el de su sexualidad. La intervención extirpa el quiste y la vacía de sexo, volviéndola espacio disponible, *controlable.*

Contar, cortar, controlar

Las novelas de Chiáppori pueden leerse –y de hecho se han leído– como otras tantas novelas sensacionalistas de fin de siglo que buscan el escalofrío barato. Si bien tal lectura no es

[13] Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminist Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 29.

impertinente (ni tampoco frívola), no toma en cuenta debidamente el cruce provocador que propone su autor entre intervención médica e intervención narrativa en lo tocante a lo femenino. Regreso a la escena del relato para detenerme, una vez más, en su estructura. En *Borderland,* cada una de las narraciones independientes que el narrador trae a su interlocutora reproduce la situación de enunciación del marco, es decir, en casi todas hay un cuento que se cuenta, o una carta que se escribe a otro, como si a través de esa reiteración se buscara recalcar el carácter eminentemente narrable, repetible, de estas anécdotas que evidencian el desasosiego, la violencia del género. Esta reiteración no es infrecuente en el relato modernista, donde se privilegian las situaciones de transmisión, de relevo narrativo: el relato sobre la mujer, previamente contado al narrador por otro, pasa de este a sus escuchas en un gesto desinteresado, el puro, fluido placer de narrar –de lucirse– entre y para hombres. En cambio, en *Borderland* esa fluidez se corta. Desde el comienzo sabemos que la serie de relatos ha de interrumpirse: "la tarde en que presintió que estaba a punto de adivinar su secreto, cerráronse para mí también las puertas" (p. 19). Sin duda truco narrativo para crear suspenso, la declaración es algo más. Confirma, desde un principio, el fracaso de la transacción cuando se cambian las reglas del juego: no es la escena de relato habitual del modernismo, aquí ocurre *otra* cosa.

En la escena que plantea Chiáppori, el relato no pasa a la mujer para que ella, a su vez, eventualmente lo narre, sino que se detiene, se aposenta en ella, la *marca.* El desnivel jerárquico al que apunté al principio –la mujer es figura de autoridad, es dueña del espacio, ritma la ceremonia narrativa– se invierte: la interlocutora no asumirá nunca la pasajera autoría de la narración, no asegurará nunca la transmisión del relato. ¿A quién se lo contaría? La transacción narrativa entre hombre y mujer no se basa en la complicidad

y en la potencial reversibilidad de roles sino en un enfrentamiento, un doble desafío. El narrador cuenta para penetrar, a través de los sucesivos relatos, el secreto que esconde la mujer, para provocar su respuesta; la mujer calla para mantener intacto el secreto, para no reaccionar ante relatos que aluden a ese secreto muy de cerca, tanto que el narrador llega al borde mismo del descubrimiento. La impavidez y el silencio de la interlocutora constituyen, en efecto, su goce narrativo, su placer de *no* contar. No en vano suele citar a Samain: "Elle vivait pour la volupté de se taire" (pp. 106 y 107).

Del narrador poco se sabía en *Borderland* salvo que era proveedor de relatos. Aparentemente cumplía funciones de subordinado en todos los aspectos menos uno: era dueño de la narración. La segunda novela, al aclarar los lazos que lo unen a la interlocutora desde mucho antes, permite ver la relación de modo muy distinto, ya no solo como transacción narrativa sino como historia de amor frustrado. El lector de *La eterna angustia* se entera de que el narrador es diez años menor que Leticia, que carece del prestigio del hombre con quien Leticia eventualmente se casa, que ocupa el lugar del suspirante desplazado y disminuido: es confidente, nunca amante. En suma, y salvadas las distancias sociales, ocupa un lugar casi tan deslucido como el del resentido doctor Biercold. Tanto más notable, entonces, es el hecho de que sea ese mismo narrador quien recomiende a Leticia, en un gesto de cuestionable inocencia, que se haga operar de su "quiste dermoide" por el doctor Biercold porque "era el mejor especialista para mujeres [...]" (p. 140).

Esta información obliga, por cierto, a una relectura de las dos novelas, y a una interpretación más compleja de la ceremonia narrativa que las estructura. Piénsese que, en el momento en que comienzan las visitas rituales del narrador a la interlocutora, esta *ya ha sido operada*, es decir, desexuada "en sus raíces, en su entidad de *origen*" (p. 209) por el "especialista

para mujeres" recomendado por el propio narrador. Piénsese, también, que ni el narrador ni la interlocutora saben a qué extremos ha llegado esa intervención; desconocen la extensión de ese "vacío" secreto que ambos sin embargo intuyen en el "ansia enfermiza", la "avidez" de la mujer por llenarse de fábulas, su necesidad de defender lo indecible. Piénsese por fin en el cuidado que Chiáppori ha puesto en construir esta perversa escena de relato en que un narrador, incapaz de conquistar a una mujer pero no incapaz de narrarla, colma de relatos a quien indirectamente ha contribuido a vaciar de su (repugnante) feminidad, relatos que reiteran la violencia misma de que ha sido víctima.

Así, el gesto de reconocimiento del narrador, al terminar de leer la confesión de Biercold, es significativo: "al pasar frente al espejo, tuve miedo de mi fisonomía" (p. 210). Las novelas de Chiáppori dejan en claro que el relato del género, tanto en el nivel del narrador como en el del autor, no difiere tanto de la intervención quirúrgica: que es otro gesto ansioso, violento, de "especialista para mujeres" empeñado en controlar el desorden, en reclamar, como Biercold, "lo suyo".

El secuestro de la voz: *De sobremesa* como novela histérica

Hace un tiempo, en una de mis visitas anuales a Buenos Aires, encontré en una librería de viejo un libro que me llamó la atención. Era casi un folleto, de edición baratísima, con el título, un tanto provocador, de *Diario íntimo de una adolescente*. La fotografía de la portada confirmaba la intencional promesa del título. Se trata de una muchacha reclinada en un sillón, aparentemente dormida, con los brazos cruzados sobre el pecho sosteniendo una revista o un cuaderno de croquis. Las piernas extendidas delante de ella, algo separadas, y la bata apenas entreabierta, dejan ver el muslo desnudo hasta la entrepierna. La mujer está sentada frente a una ventana abierta y la luz que entra a través de la cortina transparente agitada por la brisa acentúa el contraste entre la blanca bata medio abierta y la piel que revela. La mujer parece dormida, acaso desmayada. Lo poco que se ve del resto de la habitación confirma la impresión general de sensual abandono: hay un almohadón debajo de un pie descalzo; cerca del otro pie, un montón de ropa, tal vez sábanas. Cediendo a la curiosidad, compré el libro.

En las librerías de viejo de Buenos Aires no era raro encontrar esas publicaciones levemente pornográficas, como parecía esta a primera vista, prolijamente apiladas junto a folletos con títulos como *Qué es el existencialismo*, publicados con fines didácticos en los años cincuenta. Lo que en particular llamaba la

atención de este libro era la fortuita mezcla de lo instructivo con lo lascivo. Porque el libro, a fin de cuentas, no era –o, como finalmente resultó, no era solo– un panfleto provocador sino un estudio psicológico publicado en los años treinta por el discípulo y exégeta de Ingenieros, Aníbal Ponce.[1]

Era obvio que Ponce no había tenido nada que ver con la elección de la tapa de este libro, publicado bastante después de su muerte. Al mismo tiempo, la elección no parecía del todo gratuita: algo tenía que haber en el libro mismo que justificara la lectura voyeurista a la que invitaba la fotografía. La lectura del texto de Ponce confirmó mis sospechas; pero quiero detenerme en otro aspecto curioso del folleto, concretamente en el origen del "caso" que analiza. Este estudio de la adolescencia supuestamente "científico" no venía de la consulta clínica sino de la literatura; no estaba basado en la observación directa de pacientes, sino en un texto del siglo XIX; y su objeto principal era el diario de Marie Bashkirtseff,[2] personaje de fin de siglo considerado por el ministro inglés Gladstone como "uno de esos seres anormales que [...] aparecen en el mundo una o dos veces en cada generación",[3] por Maurice Barrès como "Nuestra Señora nunca satisfecha",[4] y por Adorno, años después, como "la santa patrona del *fin de siècle*".[5]

[1] Aníbal Ponce, *Diario íntimo de una adolescente* (1974), México, Editorial Cartago, 1984.

[2] Marie Bashkirtseff, *Journal* (1887), tomos I y II, Viena, Manz, 1890.

[3] William Ewart Gladstone, "Journal de Marie Barshkirtseff", en *The Nineteenth Century*, octubre de 1889, p. 604.

[4] Maurice Barrès, "La légende d'une cosmopolite", *Trois stations de psychothérapie*, París, Emile-Paul, 1913, p. 155.

[5] Theodor W. Adorno, "The George-Hofmannsthal Correspondence, 1891-1906", en *Prisms*, traducción de Samuel y Shierry Weber, Cambridge, MA, MIT Press, 1967, p. 196.

Mi encuentro con el libro de Aníbal Ponce me recordó no pocos textos celebratorios de aquel personaje finisecular, entre ellos la novela *De sobremesa*, de José Asunción Silva, escrita casi cincuenta años antes que el estudio de Ponce. Al comienzo de la novela, después de una comida ofrecida por el poeta José Fernández, un grupo de hombres conversa. Escena fundacional de la camaradería masculina en la literatura latinoamericana, la sobremesa gira en torno a las aventuras del adinerado y exquisito anfitrión, a quien los amigos procuran distraer de una misteriosa enfermedad y a la vez hacerle preguntas sobre su igualmente misterioso pasado. Los amigos convencen a Fernández de que les lea su diario europeo. El protagonista acepta. Lee en primer lugar una virulenta acusación contra Max Nordau, el autor de *Degeneración*, por su brutal diagnóstico de Marie Bashkirtseff,[6] para pasar luego a una invocación apasionada de la joven rusa, parafraseando largos fragmentos de su diario. En una extraña coincidencia, el diario de Bashkirtseff ocupa en la habitación del protagonista de Silva el mismo lugar que ocupa la joven enferma en la tapa del folleto de Ponce: son "los dos volúmenes [del diario] que están abiertos ahora, sobre mi mesa de trabajo, y sobre cuyas páginas cae, a través de las cortinas de gasa japonesa

[6] La censura de Nordau contra Bashkirtseff es consecuencia de su crítica a Maurice Barrès: "Primero [Barrès] logró que se hablara de él al defender, en la prensa parisina, a su amigo Chambige, el homicida argelino, un cultivador lógico del 'Ego'. Después se convirtió en un partidario del boulangismo, y más tarde canonizó a Marie Bashkirtseff, una muchacha degenerada que murió de tisis, víctima de locura moral, con un toque de megalomanía y de manía persecutoria, así como de una mórbida exaltación erótica. La invocaba como 'Nuestra Señora del tren nocturno (*Notre Dame du Sleeping*)'" (Max Nordau, *Degeneration* [1892], traducción inglesa, Nueva York, D. Appleton, 1895, p. 310). El contexto político establecido por Nordau, con sus abundantes referencias al crimen, el desorden y la xenofobia, son significativos para este análisis.

que velan los vidrios del balcón, la diáfana luz de esta fresca mañana de verano parisiense...".[7] Tanto la mujer como el diario, uno y otro representados frente a la ventana abierta, velados por una gasa flotante, parecen invitar del mismo modo la mirada, parecen ser igualmente *legibles*.

El nombre Marie Bashkirtseff no significa gran cosa para el lector contemporáneo; ha perdido casi su resonancia, su atractivo popular e incluso internacional.[8] Apenas se recuerdan las muchas leyendas que se forjaron alrededor de esta joven rusa, cantante fallida y pintora mediocre, quien durante diez años registró meticulosamente en su diario, a la vez emocionada e impaciente, su sed de vida, sus sueños de fama y el progreso de su tuberculosis. El ícono se ha vaciado, del mismo modo que prácticamente se ha vaciado su mausoleo en el cementerio de Passy en París, mausoleo que reproducía minuciosamente su *atelier de peintre* para beneficio de los dolientes más devotos. Pero no quiero detenerme en los detalles de la vida de Bashkirtseff con el fin de elaborar una especie de restitución, aunque acaso sea ese un resultado secundario de este ensayo. Más bien, quiero indagar en algunos aspectos del mito, o de los muchos mitos creados en torno a ella. Específicamente, quiero reflexionar sobre el uso de ese mito en la lectura *sintomática* que hace de ella José Asunción Silva en el fin de siglo latinoamericano.

[7] José Asunción Silva, *Obras completas*, Eduardo Camacho Guizado (comp.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 128. En adelante, cito en el texto con la sigla *OC*, según esta edición.

[8] Aunque no del todo: existe un "Cercle d'Amis de Marie Bashkirtseff", encargado de publicar y difundir su obra (patrocina la nueva publicación de los diarios completos, de los cuales ya ha salido el primer tomo) y de mantener viva la leyenda. En el sitio web de esta agrupación, misteriosamente registrado en la Argentina (www.bashkirtseff.com.ar) se leen múltiples testimonios de admiradores internacionales actuales.

II

Con el fin de perfeccionar esta figura de excepción
y resaltar su entero valor simbólico,
¿no sería apropiado elaborar para ella una *leyenda*?

MAURICE BARRÈS, "La légende d'une cosmopolite"

La leyenda, pergeñada directamente por la madre, comenzó con la muerte por tuberculosis de Bashkirtseff, en París, en 1884. Faltaban solo unos días para que cumpliera veintiséis años, pero las invitaciones a su entierro indicaban que tenía veintitrés,[9] y el aviso fúnebre en *Le Figaro* lamentaba la muerte de "une jeune fille".[10] Como si se intentara enfatizar el hecho de que se trata de una menor de edad, el mismo aviso sostiene que "se teme que su madre se volverá loca de tristeza". Como era de suponer, esto no sucedió. La madre, en realidad, se transformó en astuta empresaria y manipuló a conciencia la muerte de la hija. Confió la edición del voluminoso diario a alguien ajeno a la familia, el poeta André Theuriet, y es muy probable que le haya dado indicaciones sobre los cambios y los recortes que debían hacerse para lograr lo que un crítico ha llamado, muy adecuadamente, una "entreprise d'édulcoration".[11] Madame Bashkirtseff mantuvo la falsa fecha de nacimiento y a partir de allí alteró cada vez más la cronología, con el fin de sostener la ficción de la delicada "jeune fille" traicionada por

[9] Colette Cosnier, *Marie Bashkirtseff. Un portrait sans retouches*, París, Pierre Horay, 1985, p. 309. Nuevo intento de aniñar a la mujer, como se vio en el caso de Delmira Agustini.

[10] Ibíd., p. 313.

[11] Ibíd., p. 316.

el destino. Cambia las fechas del diario para que parezca que su hija lo comienza a los doce años y no, como en efecto sucedió, a los catorce. Son solo dos años, pero dos años decisivos para establecer la imagen de la niña preadolescente en la imaginación de los lectores. El diario fue reestructurado para alcanzar la finalidad buscada por la autora: "Si muero joven quiero que se publique este diario que no puede sino resultar interesante".[12] Marie Bashkirtseff se convirtió de inmediato en figura de culto y su diario se volvió en sí monumento, lugar de conmemoración. Lo mismo ocurrió con su mausoleo en Passy, gracias una vez más a la preocupación de la madre, quien encargó a su amigo artista Bastien-Lepage el diseño de una estructura vagamente bizantina cuyo interior parece un salón burgués. Los lugares en los que Marie Bashkirtseff vivió, e incluso algunos en los que no vivió pero que le fueron falsamente atribuidos, adquirieron instantáneamente el prestigio de espacios sagrados.

Llamo la atención sobre la materialidad de estos monumentos, lugares visibles de conmemoración, santuarios. Se diría que las reliquias de Marie Bashkirtseff son amables –el confortable mausoleo decimonónico en Passy que reproducía su estudio de artista, el diario acogedor– y que esa hospitalidad se extiende a su propia persona, como si fuera un ámbito más. Maurice Barrès, su primer hagiógrafo, recurrió muy temprano a términos espaciales en su primer texto importante acerca de Bashkirtseff. En efecto, el punto de partida de su ensayo titulado "La légende d'une cosmopolite", fue la visita, casi peregrinación, a un "lugar de devoción",[13] el apartamento de la Rue de Prony donde –según le había dicho la madre (aunque resultó no ser cierto)– había muerto Marie Bashkirtseff. En el texto de Barrès, el lugar de devoción y el objeto de devoción se confunden: el lugar remite a Marie Bashkirtseff pero a la vez Marie Bashkirtseff, y sobre todo su diario, son, ellos mismos, santuarios. Según Barrès, reflexionar sobre Marie Bashkirtseff es un ejercicio espiritual; es necesario imaginarla a través de su diario, en lo que Ignacio de Loyola llamaba una *composición de lugar*. Marie Bashkirtseff *in situ*, Marie Bashkirtseff como lugar, se convierte, en las sugestivas palabras de Barrès, en "*station idéologique*": un retiro ideológico.

> Son retiros ideológicos que tienen un efecto tan poderoso en la imaginación como lo tienen las aguas termales en el caso de algunas enfermedades. Las peregrinaciones católicas muestran de manera extraordinaria cómo este método de elevación intelectual produce todas las condiciones necesarias para convertir la curiosidad y el respeto en pasión.[14]

Son estas sin duda palabras contundentes para describir el diario "edulcorado" de una *jeune fille* fervorosa, tenaz, y narcisista: un sujeto insignificante, se diría, para un ejercicio espiritual. Sin embargo, el entusiasmo de Barrès por Bashkirtseff, aunque haya sido formulado en términos más interesantes que los de la mayoría, no era atípico. Reconoce sutilmente una figura nueva, la de la mujer adolescente, dotada de lo que Edmond de Goncourt, en su novela *Chérie*, llamaba "la *feminidad* íntima de su ser";[15] una figura que

[12] Marie Bashkirtseff, *Journal* (1887), tomos I y II, Viena, Manz, 1890, p. 5. En adelante, cito en el texto según esta edición.

[13] Maurice Barrès, "La légende d'une cosmopolite", *Trois stations de psychothérapie*, París, Emile-Paul, 1913, p. 126.

[14] Maurice Barrès, "La légende d'une cosmopolite", ob. cit., p. 126.

[15] Acerca de su propia novela, *Chérie*, Goncourt escribe con arrogancia: "Hay pocos libros sobre mujeres, sobre la íntima *feminidad* de su ser desde la infancia hasta los veinte años, pocos libros concebidos con tantas conversaciones,

paulatinamente irá ocupando el imaginario masculino como objeto de ciencia, de ensoñación y, en muchos casos, de identificación y de significativos cruces de género. En esos términos quiero considerar la reacción de Silva frente a Bashkirtseff en *De sobremesa*, reacción que dialoga explícitamente con el comentario de Barrès llevando sus observaciones incluso más lejos. Pero primero es necesario echar una mirada al diario mismo.

III

Como la mayoría de las escritoras de diarios, Marie Bashkirtseff ofrece a los lectores la promesa de una revelación total: "Podéis estar seguros, caritativos lectores, de que me exhibo en estas páginas *completa*" (I, p. 5). Cuenta la historia de una jovencita de la nobleza rusa venida a menos quien, junto con un grupo excéntrico de parientes y amigos, deambula por toda Europa, de 1872 a 1884, entre ciudades, balnearios y estaciones de aguas termales, cultivando sus talentos artísticos, enamorándose de jóvenes aristocráticos y sobre todo de sí misma, deseando la fama a toda costa, y regodeándose obsesivamente en los síntomas de la tuberculosis a la que sucumbe justo cuando su carrera de pintora está a punto de despegar. La historia tiene todos los ingredientes necesarios para complacer la imaginación finisecular: cosmopolitismo con una

confidencias, confesiones de mujeres, como este" (Edmond de Goncourt, *Chérie*, París, G. Charpentier et Cie., 1884, p. ii). Con respecto a los libros de fin de siglo dedicados a mujeres adolescentes que pretendían tener un valor documental, véase Peter Collister, "Marie Bashkirtseff in Fiction: Edmond de Concourt and Mrs. Humphrey Ward", en *Modern Philology* 82, 1, 1984; y John Neubauer, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1989.

buena dosis de exotismo eslavo (lo que Barrès llama "encanto ruso, tan brutal y tan refinado");[16] un insaciable deseo de vivir "más rápido, más rápido, más rápido" (I, p. 63); egocentrismo obsesivo; creatividad artística y, sobre todo, una enfermedad fatal que avanza subrepticiamente mientras se acerca la fama, culminando en una muerte que es presentida, denunciada y sin embargo deseada en cada página. Bashkirtseff, como heroína, puede ser la última de las *grandes poitrinaires*. Haría una excelente Traviata.

La referencia a la ópera no es fortuita: la voz es elemento crucial en la historia de Bashkirtseff. Aunque se la recuerda como pintora frustrada, Marie Bashkirtseff fue, antes que nada, cantante frustrada. La voz juega un papel decisivo en las páginas iniciales del diario, no solo como modo de expresión artística, sino como forma de seducción:

> Fui hecha para los triunfos, las emociones; lo mejor que puedo hacer, por lo tanto, es convertirme en cantante. Si Dios tuviera solo la bondad de *conservar, fortalecer* y *aumentar* mi voz, yo podría alcanzar el éxito que anhelo. Tendría la satisfacción de ser célebre, reconocida, admirada, y así podría conquistar al que amo [...]
> ¡Aparecer en el escenario y ver miles de espectadores esperando con el corazón palpitante el momento en el que comenzarás a cantar! ¡Saber, cuando los miras, que estarán a tus pies solo por una nota de tu voz! (I, p. 15; subrayado en el original).

La voz es un arma: "cantar es para la mujer lo que es la elocuencia para el hombre, un poder sin límites" (II, p. 105). El diario registra el enamoramiento de Bashkirtseff con su propia "voix divine" (I, p. 55); su deseo de entrenarse

[16] Maurice Barrès, "La légende d'une cosmopolite", ob. cit., p. 129.

profesionalmente como cantante;[17] sus esfuerzos para preservar la voz, incluso cuando la fuerza y la daña (I, p. 18); su temor de perderla y su desesperación cuando finalmente la pierde: "Yo tenía una voz extraordinaria. Era un don de Dios, y la perdí" (II, p. 105). Dos años después, comparándose con Adelina Patti, escribe: "¡Ah! qué hermosa voz tuve. Era poderosa, dramática, fascinante; producía un escalofrío en la espalda. Y ahora, no queda nada, nada que valga la pena mencionar" (II, p. 172). Solo cuando pierde la voz se dedica a la pintura, una segunda *vocación* que remediará la afonía.

Así, la pérdida de la voz y las enfermedades de la garganta son los primeros síntomas de la larga lista de enfermedades de Bashkirtseff, padecimientos que al tiempo que impiden su progreso como cantante tendrán el efecto paradójico de acentuar su belleza a sus propios ojos, aumentando su egocentrismo narcisista: "Toso muchísimo, pero, milagrosamente, lejos de disminuir mi belleza, la tos me da un aire lánguido que me hace lucir bien" (II, p. 67). Estas enfermedades que le hacen perder la voz pueden haber estado relacionadas con una tuberculosis incipiente; al menos así parece implicarse en el diario. Pero en otras oportunidades el diario también parece sugerir lo opuesto, que la enfermedad es una *chose mentale*: "El doctor dice que mi tos es totalmente nerviosa. Es posible, porque yo no he contraído resfrío alguno: no tengo siquiera una irritación en la garganta ni dolor en el pecho" (II, p. 69). Existe incluso la insinuación de que el origen de la enfermedad de Marie Bashkirtseff está en otra parte, envuelta en un secreto.

[17] Con respecto al canto, Bashkirtseff registra una anécdota elocuente. Persuade a su tía Romanoff para que la lleve a ver a Wartel, "le premier professeur de París", simulando ser una pobre chica italiana, con el fin de obtener una opinión objetiva. Cuando Wartel decide aceptarla como estudiante, porque en efecto le gusta su voz, revela su impostura (I, pp. 217-222).

En un punto determinado se pregunta: "¿Es posible que mis constantes preocupaciones hayan dañado mi salud? Aun así, la laringe y los bronquios no están sujetos usualmente a afecciones morales. No sé qué pensar" (II, p. 139). Y más adelante: "Yo sé mejor que nadie lo que me pasa" (II, p. 154). Apenas tres semanas antes de morir, todavía escribe: "Tengo fiebre todo el tiempo [...] Parece que mi delgadez y todo lo demás no tiene nada que ver con mis pulmones; es algo de lo que me contagié de manera accidental, y de lo que no hablé con nadie, esperando que pasara solo" (II, p. 508).

Esta duda con respecto al diagnóstico, a través de la cual la enfermedad se enuncia, se borra y eventualmente se desplaza como una "chose accidentelle" de la cual no se habla, se vuelve paulatinamente más compleja a la luz de las referencias que hace Bashkirtseff con respecto a los médicos que la tratan. Son varios los especialistas reconocidos que la ven con frecuencia. Fauvel, Sée, Potain, pero también, significativamente, Jean-Martin Charcot, a quien se menciona al menos tres veces y a quien se acude con frecuencia. Charcot es llamado a consulta, junto con otros médicos, cuando el príncipe Babanin, abuelo de Bashkirtseff y *pater familias*, sufre una trombosis. Sin duda, Charcot conoce a Marie, ya que como ella misma declara con cierta presunción: "Estaba presente en la consulta, y escuché después lo que dijo cada médico, porque soy la única persona que mantiene la calma y se me considera un tercer médico" (I, p. 446). De manera aún más significativa, en el diario se indica más tarde a Charcot como alguien que ha participado activamente en el tratamiento de Marie en 1881, aconsejándole un viaje a Italia, ofreciéndole su opinión acerca de la enfermedad que padece, muy presente a su lado como guía indispensable: "Es terriblemente triste tener que estar inactiva por... por... no sé por qué; ¡por no tener fuerza, a fin de cuentas! Charcot ha venido a verme otra vez" (II, p. 243). La Dora de Freud parece competir aquí con

la Traviata de Verdi: la pérdida de voz y la afonía, como se recordará, se consideraban también síntomas de la histeria.

¿Por qué trata Charcot a Bashkirtseff? ¿Por qué dolencia? Aunque el contexto de la consulta no esté claro, propongo que es significativo que esa consulta haya ocurrido. De hecho, las referencias a la histeria aparecen más de una vez en el diario, como si fueran anotaciones al margen que apuntan a una situación más compleja. Por ejemplo, cuando Bashkirtseff busca una modelo para una pintura de Ofelia, uno de sus médicos, Potain, "promete llevarme a Saint-Anne para ver las caras de las locas [des têtes de folles]" (II, p. 256). Otro detalle sugerente: el mentor artístico de Bashkirtseff, Tony Robert-Fleury, fue el autor del famoso mural *Pinel libérant les aliénés*, que representa la liberación en 1795 de mujeres dementes, y que colgaba justo afuera de la biblioteca de Charcot en la Salpêtrière. El cuadro fue pintado en 1878, época en que Robert-Fleury era tutor de Bashkirtseff. Charcot mismo, un *grand visuel* como lo llamaba Freud,[18] era un reconocido mecenas de las artes.[19] Aunque las implicaciones de estos detalles aparentemente desvinculados entre sí solo pueden ser especulativas, quisiera sugerir que abren la posibilidad de una lectura histérica del diario, una lectura que ciertamente es propiciada por el mismo texto; una lectura que, de hecho, ha sido practicada por algunos de sus lectores (masculinos) desde la publicación del diario en 1887 y que se vincula a los temas de la autoimagen y la voz.

[18] Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, París, Macula, 1982, p. 30.

[19] Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style*, Berkeley, Los Ángeles, University of California Press, 1989, pp. 91-106.

IV

"Había una joven infeliz llamada Bashkirtseff, y su *Selbstporträt* se convirtió en el modelo de innumerables Narcisos, cada uno fascinado por el reflejo acuático de sí mismo", escribe Philip Guedalla en *Masters and Men*.[20] El cambio de género no puede ser más obvio en esta escena de autorreconocimiento. La joven infeliz no es aquí musa, ni objeto de deseo, ni figura protectora, a pesar de su estatus como "santa patrona". Es, en cambio, receptáculo de identificación masculina,[21] espejo de narcisos hombres que al mirar dentro de este texto efervescente, anhelante, fragmentado, escrito por una autobiógrafa femenina, se reconocen a sí mismos. El diario, según un comentarista notable, de hecho convoca una respuesta y una representación masculinas: "Creo que uno no puede leer este libro de manera impersonal, porque está escrito como una carta, al mismo tiempo sincera y seductora, dirigida a un extraño".[22] Silva lleva esta reflexión más lejos: "Ese Diario, en que escribió su vida, es un espejo fiel de nuestras conciencias y de nuestra sensibilidad exacerbada" (*OC*, p. 128). En este reconocimiento a

[20] Citado en Peter Collister, "Marie Bashkirtseff in Fiction: Edmond de Concourt and Mrs. Humphrey Ward", ob. cit., p. 61.

[21] Una versión inédita del prefacio al *Diario* muestra que la misma Bashkirtseff coqueteó con esa identificación: "Pero entonces te advierto que, si no entra en tu cabeza que yo soy una hija de tu corazón, que yo soy un ser con el que vas a identificarte, cuyas penas y batallas vas a compartir, entonces es inútil que comiences, no nos llevaremos bien. Además, yo escribo para seres superiores, las mentes mediocres y ridículas solo pueden clasificarme como vulgar y superficial. ¡Qué importa!" (en Colette Cosnier, *Marie Bashkirtseff. Un portrait sans retouches*, ob. cit., p. 11).

[22] Hugo von Hofmannsthal, "Das Tagebuch Eines Jungen Mädchens", en *Prosa I*, Frankfurt, M, S. Fischer Verlag, 1956, p. 106.

través del género y los diversos actos de identificación que de él se derivan quiero detenerme a continuación.

Confieso que la primera vez que leí la invocación de Silva a Marie Bashkirtseff en *De sobremesa* creí reconocer algo, difícil de definir. Al leer, por ejemplo:

> ¡Que está tísica! Sí, lo siente, lo sabe. Hubo un momento en que al salir de la casa del sabio se abandonó al desaliento y se sintió cerca de la muerte, pero hace dos horas ha olvidado su mal... Por la gran ventana abierta del taller, cercano al cuartico donde está ahora, se veía el cielo nocturno, de un azul profundo y transparente; la luz de la luna se filtraba por allí e inundaba la penumbra de su sortilegio pacificador. Sentada ella en el piano, al vibrar bajo sus dedos nerviosos el teclado de marfil, se extendía en el aire dormido la música de Beethoven, y en la semioscuridad, evocada por las notas dolientes del nocturno y por una lectura de Hamlet, flotaba, pálido y rubio, arrastrado por la melodía como por el agua pérfida del río homicida, el cadáver de Ofelia pálida y rubia, coronada de flores... el cadáver pálido y rubio coronado de flores, llevado por la corriente mansa...
> Verdad que hacía dos horas la magia de la música la hizo olvidarse de todo, de sí misma y de la tisis, pero ahora, desvanecido el encanto, está sola... ¡Morir, Dios mío, morir así tísica a los veintitrés años, al comenzar a vivir, sin haber conocido el amor, única cosa que hace digna a la vida de vivirla [...]! (*OC*, pp.123 y 124).

Algo me vino a la memoria, el recuerdo de una *voz*, o más bien de un *efecto de voz*. Fascinada, seguí leyendo:

> Ahora un desfallecimiento interior la embarga; ha sentido una picada ahí, en el punto que el médico le mostró como foco de la enfermedad que la devora y el pulsante dolor vuelve a traerla a

> la realidad... ¡Ah! sí, la tos, el sudor, el insomnio, los cáusticos, las unturas de yodo, el viaje al Mediodía, el aniquilamiento... la muerte... el fin, todo eso está cerca. ¿Y Dios, en dónde está si la deja morir así, en plena vida, sintiendo esa exuberancia de fuerzas, esos entusiasmos locos por verlo todo, por sentirlo todo, por comprender el Universo, su obra? ¿Dios, en dónde está si la deja morir así, en plena vida, sintiendo esa exuberancia de fuerzas, esos entusiasmos locos por verlo todo, por sentirlo todo, por comprender el Universo, su obra?... (*OC*, pp. 126 y 127).

Mientras leía esta declaración de Bashkirtseff que remeda Silva ubiqué aquello que me recordaba: por un lado las ensoñaciones de Madame Bovary pero también, y sobre todo, la impostación de voces femeninas en las novelas de Manuel Puig. Son dos casos de secuestro de voz, dos casos en que un escritor, a través del útil recurso del estilo indirecto libre, "hace de" mujer, explotando de manera artística, como lo haría una *drag queen* al doblar a una cantante célebre, el deslizamiento entre *citar* y *re-presentar*. La "voix divine" fetichizada por Marie Bashkirtseff para su propio consumo narcisista, es fetichizada a su vez por Silva, uno de sus *impostores* masculinos. Esta voz emocionada y "excesiva", condenada (y tal vez secretamente envidiada) por Hofmannsthal por ser demasiado escandalosa y emotiva,[23] funciona como vehículo de identificación masculina, y su emotividad se convierte en modo privilegiado de autoexpresión: *Marie Bashkirtseff, c'est moi.*

La representación que hace Silva de Marie Bashkirtseff también recuerda a Puig y a Flaubert porque la apropiación vocal se fija de manera persistente en lo excesivo, en un exceso de actitud, de sentimiento y de lenguaje, un *derroche* que se

[23] Theodor W. Adorno, "The George-Hofmannsthal Correspondence, 1891-1906", ob. cit., p. 196.

percibe como exótico y por lo tanto deseable. De hecho, doblemente exótico y doblemente deseable: la otredad de Marie Bashkirtseff, basada tanto en su género como en su extranjería –la *jeune fille* rusa–, despierta la irresistible empatía por *l'etrangère*. Como una *drag queen* que hiciera, digamos, de Piaf, el hombre que se identifica con Bashkirtseff hace de mujer, pero también "hace" una sentimentalidad extranjera. El hecho de que esta seductora extravagancia acaso conlleve un peligro de muerte (como en el caso de Madame Bovary), sin duda contribuye a su atractivo. De la febril, jadeante, tísica Marie Bashkirtseff –la que adelanta su muerte forzando la voz, obligándose a pintar, queriéndolo todo y no deteniéndose en nada– se podría decir lo que Wayne Koestenbaum dice con respecto a la Traviata: "la coloratura ha de matarla pero a nosotros nos llena de gozo".[24]

El exceso en Bashkirtseff, reconocido y magnificado de manera sintomática por Silva, debe verse dentro del contexto de las conflictivas construcciones de lo femenino hacia fines de siglo, a medida que aparecen nuevos roles y oportunidades para las mujeres y nuevas formas de sexualidad. Bashkirtseff registra en su diario esos conflictos al considerar conductas, actitudes, sentimientos e ideologías asignados tradicionalmente según el género, rebelándose contra esas asignaciones y al mismo tiempo quedando atrapada en ellas: "No tengo más de mujer que el envoltorio y ese envoltorio es terriblemente femenino. Con respecto al resto, es terriblemente otra cosa" (I, p. 436). Las reflexiones de Bashkirtseff sobre estos modelos contradictorios y en conflicto culminan en una propuesta desencantada:

[24] Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, Nueva York, Poseidon Press, 1993, p. 205.

> De ser hombre, hubiera conquistado Europa. Siendo mujer joven, desperdicié mi vida en excesos de lenguaje y excentricidades necias. ¡Qué miseria! (II, p. 484).

Desperdicio, disolución y, en su sentido más literal, excentricidad, son en efecto las características definitorias del diario, y el "exceso de lenguaje", su modo de expresión favorito, como lo comprendieron rápidamente sus lectores, Silva el primero.

El exceso de lenguaje de Bashkirtseff (tan parecido al desenfreno histérico) lidia con lo *teriblemente femenino* y con lo *terriblemente otra cosa*. Sin embargo, la edición del diario –instigada por Madame Bashkirtseff y perpetrada por el poeta André Theuriet (acaso su primer *fan*)– resalta una versión específica de lo terriblemente femenino mientras disminuye o borra la perturbadora "otra cosa". Lo que predomina en la versión final del diario es una feminidad basada en la emoción adolescente, una combinación de sensibilidad, delicadeza y desorden que produce una construcción femenina algo arcaica, con su aura de encanto nostálgico. Como sostiene John Mullan, es "una versión particular de lo femenino –llorosa, palpitante, que encarna la virtud y es a la vez susceptible a todas las vicisitudes del sentimiento".[25] No deja de recordar otra simplificación de la misma época, ayudada también por una muerte temprana, la que padece Teresa de Lisieux o, como se la conoce más familiarmente, "Santa Teresita". Otro ícono de la piedad y el sentimentalismo finiseculares, se la canoniza como símbolo de una religiosidad infantil y emotiva marcada por el género. También en ese caso, los hagiógrafos dejaron de lado la complejidad de otros aspectos de su personalidad: lo que no cabía.

[25] John Mullan, *Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 218.

Sin embargo, pese a los esfuerzos de los compiladores del diario, la edulcorada e inofensiva reconstrucción de Bashkirtseff no logra eclipsar del todo las voluntariosas manifestaciones de la "nueva mujer": confianza en sí misma, ambición artística, deseo de independencia, conciencia de que en lo que atañe al género rigen diferentes reglas, manifestaciones todas que fueron reconocidas con más simpatía por las lectoras que por los lectores.[26] La amalgama de emocionado afeminamiento, por un lado, y nueva feminidad, por otro, es altamente inestable y queda sin solución en el diario debido a la muerte de Bashkirtseff: leída como feminidad eterna, marca y enmascara al mismo tiempo ese punto en que "lo femenino" puede ser rechazado como exceso de *sentimentalidad* (por ser dominio exclusivo de la mujer) y, al mismo tiempo, valorado como plenitud de *sensibilidad* (codiciada y emulada por los hombres). Hofmannsthal destaca en Bashkirtseff un "fuerte sentido del estilo y un delicado talento, imposible de aprender, para armonizar diferencias sutiles", y agrega significativamente: "las mujeres tienen raramente este don, carecen del sentido lírico, esta inclinación por el arreglo y el detalle, eso que a los hombres nos gusta llamar lo femenino".[27]

[26] Es un hecho que muchas mujeres jóvenes leyeron e imitaron a Bashkirtseff durante la primera mitad del siglo XX. En Francia, parece haber inspirado una serie de diarios de mujeres, desde el diario de Liane de Pougy en los años veinte (Liane de Pougy, *Mes cahiers bleus*, París, Plon, 1977), hasta el de Simone de Beauvoir, mucho más tarde. En Argentina, se aconsejaba la lectura del diario a las jóvenes y al menos dos escritoras, Victoria Ocampo y Delfina Bunge, leyeron a Bashkirtseff y, hasta cierto punto, la imitaron (Elvira Aldao de Díaz, *Reminiscencias sobre Aristóbulo del Valle*, Buenos Aires, Peuser, 1928, pp. 62-67). En Estados Unidos, *Daddy-Long-Legs* de Jean Webster (1912, nueva edición, Londres, Hodder and Stoughton, s.f.) menciona el diario de Bashkirtseff como parte del currículum de literatura de un *college* norteamericano. Estas lecturas no siempre son recibidas favorablemente: la protagonista de Webster se burla de la exageración de Bashkirtseff y Simone de Beauvoir critica su necesidad de "poseer y rendir homenaje a su propio reflejo" (Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, [1949], traducción de Juan G. Puente, prólogo de María Moreno, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 363). Pero en general, las lectoras de la primera mitad del siglo XX la tomaron en serio.

V

> Logró solamente, en el medio adverso donde hubo de agitarse, convertir su organismo en la más delicada y exquisita máquina de sufrir.
>
> BALDOMERO SANÍN-CANO, *Notas*

José Asunción Silva es una de esas figuras esquivas cuya vida, como la de Marie Bashkirtseff, está atrapada en la leyenda, una leyenda de trágicas y repetidas pérdidas. Su dramático suicidio (la muerte de Silva, como la de Bashkirtseff, fue notablemente patética), el vínculo intenso con la hermana que murió en su temprana juventud, la ruina financiera de su familia, la pérdida de todos sus manuscritos (y casi de su propia vida) en un naufragio, todos estos eventos, cargados de proporciones míticas, contribuyeron a dar un aura trágica a su vida al tiempo que encubrían otros aspectos. Por ejemplo, poco se sabe de la sexualidad de Silva. Esto no sería en sí significativo si sus críticos no se hubieran empeñado tan tenazmente en llenar vacíos y dar explicaciones. Alberto Miramón, en un libro por otra parte prescindible, dedica un laborioso

[27] Hugo von Hofmannsthal, "Das Tagebuch Eines Jungen Mädchens", ob. cit., p. 110.

capítulo a "Silva y las mujeres" donde resume las opiniones contradictorias de los críticos: lo llaman "afectado", "afeminado", "refinado" al mismo tiempo que aplauden sus aventuras amorosas. Miramón comprueba la falta de documentación sobre ese aspecto y termina sugiriendo que la sexualidad de Silva se resiste a la clasificación. "Él no era el tipo, a pesar de su belleza, capaz de infundir una pasión firme en las mujeres", anota, agregando que los contemporáneos de Silva en Bogotá se referían a él como "el casto José", mientras que en Caracas (¿debido tal vez a que se encontraba lejos de casa?) era mejor conocido como "la casta Susana".[28] Como en el caso de Julián del Casal, tan agudamente estudiado por Oscar Montero,[29] la sexualidad de Silva es percibida como indeterminada, por lo tanto, sospechosa. Al desafiar los modelos genéricos reductivos, produce primero curiosidad, luego ansiedad y, finalmente, negación frenética a través de la exageración. Miramón no necesitaba escribir un capítulo sobre Silva y las mujeres; el hecho de que haya elegido hacerlo revela una ambigüedad frecuente en los críticos latinoamericanos del período,[30] un

[28] Alberto Miramón, *José Asunción Silva: ensayo biográfico con documentos inéditos* [1937], Bogotá, Imprenta Nacional, 1957, p. 134. En su libro sobre Silva, Betty Osiek llega a conclusiones similares. Con ambigüedad acaso involuntaria escribe: "No ha sido encontrada ninguna carta ni prueba alguna de la existencia de relaciones amorosas. Pero muchos de sus contemporáneos, incluyendo a Baldomero Sanín Cano, han dicho que era *un galán alegre* y que dedicaba sus atenciones a más de una mujer pero no con intenciones serias" (Betty Osiek, *José Asunción Silva*, Boston, Twayne, 1978, p. 37; subrayado mío). El original en inglés usa la expresión *gay young blade*. La plurisemia de la palabra *gay*, en 1978, ya no era secreto.

[29] Oscar Montero, *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Amsterdam y Atlanta, Rodopi, 1993.

[30] Para una incomodidad crítica semejante con respecto a otros escritores, véase en este libro "Mármoles y cuerpo" sobre José Enrique Rodó y "Nunca he sabido su historia", sobre Teresa de la Parra.

intento de negar de manera rotunda aquello que de algún modo se está diciendo entre líneas, llamando así la atención precisamente sobre la diferencia que se quiere silenciar: "Pero aquel sensual no era un anormal; los ojos se dilataban como los de los felinos en celo a la proximidad de la hembra, mas no tolera ninguna de esas aberraciones, flores malditas de los légamos del hastío que forman la crónica escandalosa de la decadencia".[31]

Llamo la atención sobre este aspecto ambiguo de la vida de Silva, o mejor dicho, de la vida de Silva tal como fue ambiguamente construida por sus críticos, porque hay ecos de esa misma ambigüedad en el protagonista de *De sobremesa*. José Fernández, en efecto, parece por un lado una versión latinoamericana del sujeto masculino "feminizado", tan común en la literatura de fin de siglo, un *collectionneur* tropical cuyo benjaminiano interior es producto del artificio, la hipersensibilidad y la pose; un dandi, un esteta, un poeta cuya inspiración se ha extinguido trágicamente, y de quien puede decirse, como de otras figuras masculinas similares de la época, que "enuncia una protesta contra los valores burgueses dominantes que asocian la masculinidad a la racionalidad, el trabajo

[31] Alberto Miramón, *José Asunción Silva: ensayo biográfico con documentos inéditos*, ob. cit., p. 140. El resto del párrafo entero merece ser citado: "Su intelectualismo agudo le lleva a curiosear en los libros con voluptuoso dilettantismo [*sic*] las más extrañas prácticas inventadas por la depravación humana; husmea la pasión lesbiana en las odas de Safo, y el amor innombrable de Adriano y Antínoo en las páginas desvergonzadas de los viejos historiadores; pero en la realidad, en su presencia, no tolera tan inmundos pecados: aquel ser de la fortaleza erótica de un fauno joven no concibe otro amor o más unión de los cuerpos que con las ninfas y Hamadriadas" (ibíd.). Nótese el parecido de este vocabulario llamativamente violento, con el que se pretende heterosexualizar a Silva, con el que usa Martí para exculpar a Whitman. Véase más arriba "Lazos de familia y utopía nacional".

duro, el utilitarismo y la prudencia económica".[32] Pero este lánguido esteta no cabe del todo dentro de esta categoría; José Fernández es, *al mismo tiempo*, científico aficionado, estudioso de los clásicos, arqueólogo, hombre de letras, soldado ocasional y (aunque utópico) político comprometido: todos roles considerados exclusivamente masculinos. Como Marie Bashkirtseff, Fernández puede parecer "terriblemente femenino" y, al mismo tiempo, "terriblemente otra cosa". Esta combinación inestable –el dandi feminizado como visionario político, que recuerda de cierta manera a Barrès, D'Annunzio y, sin duda, al Wilde de "El alma del hombre bajo el socialismo"– se convertiría en una de las características centrales del modernismo latinoamericano, movimiento cuyo pretendido desdén por la acción política y el poder institucional, cliché vacío como tantos otros, ha sido cuestionado con agudeza por críticos recientes.[33] El Fernández de Silva, a través de Marie Bashkirtseff, parece haber sido una de las primeras encarnaciones de esta sugerente combinación.

Hay paralelismos obvios entre Bashkirtseff y el José Fernández de Silva, paralelos que el mismo Fernández reconoce: "el encantador y brutal" cosmopolitismo de la exótica rusa es también el del rastacueros colombiano, encandilados los dos por las luces de la capital del siglo XIX. También lo es la ansiedad: el *trop plein* de Bashkirtseff, la inconsistencia de sus

[32] Rita Felski, "The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde, Huysmans, and Sacher-Masoch", en *PMLA* 106, 1991, p. 1096. Muchas de las observaciones de Felski sobre Huysmans, Wilde y Sacher-Masoch se aplican en este caso, si bien no estoy de acuerdo con su conclusión de que la identificación con lo femenino, aunque parece subversiva, de hecho refuerza la dicotomía genérica de manera necesariamente misógina.

[33] Véase Oscar Montero, *Erotismo y representación en Julián del Casal*, ob. cit.; y Gerard Aching, *The Politics of Spanish American Modernismo: By Exquisite Design*, Nueva York y Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

actitudes, la deriva constante y sin objeto, de un proyecto a otro, de los probadores de Doucet al taller de Robert-Fleury, encuentran eco en la inquietud de Fernández, sus "contradictorios impulsos múltiples" (p. 131). Sus diversas poses definitorias, lejos de excluirse mutuamente, son fetichizadas, atesoradas como *bibelots*. Fernández deambula entre una pose y otra, como deambula en su estudio, nunca satisfecho del todo, acariciando primero una vasija de Gallé, luego un candelabro de Falize. Como si fueran objetos, estas poses le pertenecen, constituyen su capital. Porque Fernández es también un astuto hombre de negocios y *De sobremesa* es, entre otras cosas, una novela sobre el dinero. La acumulación, sin embargo, no trae consigo la calma; lo que mantiene juntas todas estas poses es el deseo, inextinguible aunque no indiscriminado: "eso es lo que quiero, sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber, poder todo lo que se puede..." (p. 114).[34]

VI

Si Silva utiliza la afiebrada "feminidad" de Bashkirtseff –esa cualidad de la que carecen en general las mujeres, como diría Hofmannsthal– para representar la ansiedad de su personaje, también –lo que es más importante– vincula esa ansiedad femenina a la enfermedad, específicamente a la enfermedad de su figura masculina. Aunque es sabido que las descripciones voyeuristas de enfermedades femeninas, preferiblemente fatales,

[34] Evelyn Picón Garfield llama la atención sobre este ilimitado deseo de vida que comparten Silva y Bashkirtseff, pero enfoca su análisis más en el género literario (el diario personal como vehículo del exceso) que en las ideologías de género sexual (véase Evelyn Picon-Garfield, "De sobremesa: José Asunción Silva, el diario íntimo y la mujer prerrafaelita", en Iván Schulman [comp.], *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987).

abundan en el siglo XIX,[35] alcanzando su punto culminante hacia finales de siglo (de nuevo aparece Flaubert como precursor), es notable la abierta identificación de Fernández con las dolencias de Bashkirtseff, no solo a través de la mirada *simpática* sino a través de la apropiación de una patología que traslada a su propio cuerpo. Marie puede estar enferma de tuberculosis, nos dice Fernández, pero en realidad de lo que sufre es de un femenino "trop plein", de exceso –y *de eso sufro yo también*–.

La impostación que hace Silva de la "feminidad" de Bashkirtseff lleva a un exceso que, citando de nuevo a John Mullan, "siempre regresa a la construcción del cuerpo, el único objeto posible para el escrutinio del médico y, para el novelista, el único espacio donde se puede articular el sentimiento mismo".[36] Que el cuerpo de Bashkirtseff sea un cuerpo desgastado, comprometido en un proceso de *dépense* mortal (en este sentido la tuberculosis puede ser vista como una enfermedad costosa, excesiva), hace que la enfermedad resulte aún más atractiva. Desde el momento en que "una gota de sangre pulmonar le llevó a la boca el sabor de la agonía", como describe gráficamente a Bashkirtseff otro de sus admiradores latinoamericanos,[37] este cuerpo siempre adolescente y sin embargo en decadencia es, para Silva, objeto de curiosidad, de identificación progresiva y también de pánico creciente. En una memorable escena de consulta médica, Fernández se deleita, perversamente, en el detalle:

[35] Para un excelente análisis, véase Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Nueva York, Routledge, 1992.

[36] John Mullan, *Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century*, ob. cit., p. 228.

[37] Enrique Gómez Carrillo, "María Bashkirtseff", en *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas*, prólogo de Jacinto Octavio Picón, París, Garnier, 1919, p. 67.

> ¡Oh sueños vanos desechos como bombas [sic] de jabón que nacen, se colorean y revientan en el aire!... Al salir de casa de Doucet, la idea de hablar con el médico, que le dice la verdad respecto del mal que la está devorando, se le impone. ¡Se ha sentido tan enferma en los últimos días, han sido tan agudos los dolores que la han atormentado, tan intensa la fiebre que le ha quemado las venas, tan profundo el decaimiento que la ha postrado por horas enteras!... En el silencio grave del salón de consultas el esculapio la ausculta lentamente, golpea, con blandos golpecitos de las yemas de los dedos, las espaldas gráciles, aplica atento el oído sobre la piel tersa como el raso del busto delicado, y tras del minucioso examen prescribe cáusticos que queman el seno, aplicaciones de iodo que manchan y desfiguran, drogas odiosas, un viaje al Mediodía que equivale a dejarlo todo, arte, sociedad, placeres y para justificar las prescripciones rígidas y con su frialdad de hombre de ciencia, acostumbrado al dolor ajeno, suelta las frases brutales. Está tísica... (*OC*, p. 123).

Esta consulta de Bashkirtseff que describe Silva es, como acaso se adivine, apócrifa. Aunque el diario de Bashkirtseff se dedica a describir minuciosamente la enfermedad y los síntomas, son poco frecuentes las descripciones detalladas de las consultas médicas: los encuentros entre la paciente y los médicos se presentan habitualmente como intercambios verbales, nunca como el detallado examen físico que construye Silva. Fuera de contexto, esta escena podría ser leída (literalizando la frase de Bronfen) como representación *over her dead body*: una escena en la que se invade la alteridad femenina *sin permiso*, y sobre la cual la mujer, víctima de la mirada fascinada del otro masculino, no tiene ningún control. Pero dada la fuerte apropiación que hace Silva de Bashkirtseff, la noción de alteridad aquí no es del todo útil. Más que un cuerpo femenino real, el cuerpo en

el que se centra la consulta médica es lugar de incertidumbre, contradicción y negociación de género; al mismo tiempo es lugar de contemplación "femenina" ("espaldas gráciles", "piel tersa como el raso", "busto delicado") y de acción "masculina" ("cáusticos que queman el seno, aplicaciones de iodo que manchan y desfiguran, drogas odiosas"). Podría decirse que en esta escena el texto actualiza la disfunción histérica (como la paciente de Charcot en la Salpêtrière que a un tiempo se arrancaba la ropa y trataba de mantenerse vestida), en una representación descontrolada de roles sexuales e identificaciones genéricas divergentes. El protagonista de Silva expone lo femenino en un acto autorreflexivo (la piel suave, los senos delicados) y, al mismo tiempo, se distancia de él: el cuerpo de Marie Bashkirtseff es invocado, incorporado y luego implacablemente "castigado", desfigurado por una masculinidad ansiosa. Si Silva, en su escena apócrifa de consulta, recrea el cuerpo femenino enfermo para la mirada y el tacto del médico, si necesita invocar y castigar ese cuerpo excesivo e histérico, es porque se trata, en cierto sentido, *también* del cuerpo masculino, enfermo de exceso, repetidamente exhibido ante los médicos que aparecen en *De sobremesa*: "¿Enfermo yo? ¿De qué? De un exceso de vida, de un exceso de ideas, de un exceso de fuerza" (*OC*, p. 183). El conflicto que representa la novela de Silva no es solamente el de las distintas construcciones de lo femenino sino también, de manera aún más precisa, el de las nuevas formulaciones de la masculinidad. Al "hacer de mujer" y al "hacer de enfermo" al mismo tiempo, en la voz y el cuerpo de Fernández, *De sobremesa* está, sobre todo, "haciendo" el trabajo del género.

Como en el diario de Bashkirtseff, la histeria no se menciona directamente en la novela de Silva y, sin embargo, está siempre presente. La histeria es, a fin de cuentas, enfermedad emblemática. En el diario de Marie Bashkirtseff, la mención

de Charcot abre su dolencia a nuevas interpretaciones. En *De sobremesa*, la mención del "Doctor Charvet", un nombre que indiscutiblemente apunta al *grand patron* de la Salpêtrière, logra el mismo efecto. El hecho de que este seudónimo transparente, Charvet, sea a la vez la firma, la *griffe*, de uno de los más prestigiosos diseñadores de accesorios masculinos en la Francia finisecular, autor, podría decirse, de representaciones viriles y árbitro del gusto varonil, confirma el vínculo entre enfermedad, exceso y masculinidad (o más bien la representación de la masculinidad) en *De sobremesa*. Con el fin de no dejar lugar a la ambigüedad, Silva no solo da al médico un nombre obvio, sino que lo describe como "el sabio que ha resumido en los seis volúmenes de sus admirables *Lecciones* sobre el sistema nervioso lo que sabe la ciencia de hoy a ese respecto" (*OC*, p. 186). Al atribuirse vanidosamente conocimientos científicos y cierta familiaridad con Charcot, al igual que Marie Bashkirtseff ("se me considera el tercer médico", decía esta), el protagonista de Silva también cree contar con la aprobación del maestro: "me conoce y me mira con extrema benevolencia desde que oí sus lecciones en la facultad y presencié sus curiosas experiencias de hipnotismo en la Salpêtrière" (*OC*, p. 186). Al igual que Bashkirtseff, José Fernández ve la enfermedad como instrumento de seducción; logra que Charvet/Charcot le diga: "Usted me interesa de veras" (*OC*, p. 193). Finalmente, como en el caso de la Augustine de Charcot o la Dora de Freud, tanto Bashkirtseff como Fernández desafían la autoridad médica al guardarse para sí mismos la "verdad" de la enfermedad. El médico en *De sobremesa* declara a su paciente con modestia poco común: "Usted ha seguido mis cursos, ha visto mis experiencias; según entiendo, ha leído mis libros, sabe que gozo de alguna fama en el mundo científico... No se extrañe de lo que voy a decirle. Oiga usted...: Yo no sé lo que usted tiene" (*OC*, p. 193). Si la histeria no se nombra de manera

directa en *De sobremesa*, está continuamente presente en las fobias, en la neurastenia, nombres que, como ha señalado Elaine Showalter,[38] remiten de modo eufemístico a la histeria masculina. Hay un "aire de histeria" en *De sobremesa*, del mismo modo que hay "un aire de histeria" en el diario de Bashkirtseff, una incitación al lector –al médico, a nosotros– a descifrar una enfermedad cuyo único propósito es seguir siendo impenetrable.

Si pensáramos *De sobremesa* como novela sobre la neurastenia masculina y –por qué no– sobre la histeria, novela cuyo tema central es la desazón y la disolución del género y no, como se ha dicho tantas veces, la búsqueda del amor heterosexual ideal; si la búsqueda del protagonista de la esquiva Helena, ícono femenino "bueno", no se viera como núcleo narrativo o, por lo menos, como único núcleo narrativo; si el lector se detuviera más bien en el comienzo de la novela y leyera la representación de Bashkirtseff no como mera *diversión* sino como ejemplo de ese "reconocimiento especular",[39] del

[38] Elaine Showalter, "Hysteria, Feminism and Gender", en Sander Gilman *et al.*, *Hysteria Beyond Freud*, Los Ángeles, University of California Press, 1993. De manera significativa, los dos médicos que examinan a José Fernández –un Dr. Rivington en Londres, que pudiera o no ser Maudsley, a quien se dice que Silva leyó extensamente, y Charvet/Charcot en París– intentan curar su "extraña dolencia" (*OC*, p. 188) a través de la regulación sexual. El hecho de que estas prescripciones hasta cierto punto varíen y se contradigan entre sí (Rivington prescribe una actividad sexual muy regulada, mientras Charvet recomienda un régimen sexual más generoso) importa menos que el hecho de que los dos médicos, como sus innumerables contrapartes en la vida real al lidiar con la histeria *femenina*, prescriben la actividad sexual (es decir, relaciones heterosexuales) como cura. Este remedio por supuesto no cura al protagonista, como se desprende de su conversación con los amigos al comienzo de la novela, conversación cuyo tema principal es, precisamente, la enfermedad.

[39] Eve Kosofsky Sedgwick, "Comments on Swann", en *Berkshire Review* 21, 1986, p. 107.

que deriva el resto de la historia, la lectura de *De sobremesa* sería infinitamente más rica. Leeríamos, de hecho, otra novela.

VII

... tules diáfanos y blancuras de mimosas y de camelias
velarán sobre lo túrgido del seno las manchas de los
cáusticos y del yodo...

José Asunción Silva, *De sobremesa*

Silva se suicidó de un tiro el 24 de mayo de 1895. Se dice que el día anterior había pedido a un médico amigo que le marcara en el pecho con yodo el lugar exacto del corazón. En su mesa de noche había dos libros, *Trionfo della morte*, de Gabriele D'Annunzio y *Trois stations de psychothérapie*, de Maurice Barrès. Los críticos se apresuraron a ver en el primero un símbolo (hasta el punto de que algunos culparon a D'Annunzio por la muerte de Silva) pero se quedaron cortos en el caso del segundo. Justificaron la presencia del libro de Barrès porque contenía un ensayo sobre Leonardo, artista sobre el cual Silva pensaba escribir. La conjetura es verosímil pero no convincente. Los críticos olvidan que el libro de Barrès contiene el ensayo fundacional sobre Marie Bashkirtseff, el mismo que impulsó el reconocimiento y la impostación de José Fernández al comienzo de *De sobremesa*. ¿Por qué no imaginar entonces que el diario de Bashkirtseff, al que se vuelca el protagonista en busca de una imagen autodefinitoria, también ofrece la figura de la muerte del autor, como otra marca textual en su pecho? Esta posibilidad, creo, es infinitamente más prometedora.

Sentimentalidad y género: para una lectura de Amado Nervo

Hasta hace poco yo me creía casi inmune a la poesía de Nervo. Mi experiencia de su obra poética se limitaba, creía yo, a muy borrosos recuerdos de la biblioteca familiar, posiblemente materna aunque no estoy del todo segura (volveré a la cuestión del género) y, dentro de esa biblioteca, a los poemas de *Elevación* y *El estanque de los lotos* en la edición de las *Obras completas* de la Biblioteca Nueva de Madrid al cuidado de Alfonso Reyes. Pero estos recuerdos eran incompletos, como descubrí al releer a Nervo y al encontrarme con versos que había aprendido de memoria en mis lejanos días de colegio, tanto primario como secundario. De la primaria me volvieron recuerdos al releer, por ejemplo, "Amor filial" de los *Cantos escolares*, al toparme con ese infeliz retintín de "Yo adoro a mi madre querida, / yo adoro a mi padre también; / Ninguno me quiere en la vida / como ellos me saben querer" del que no logré desprenderme por horas luego de haberlo releído. El olvido, en este caso, había sido piadoso. Y también me encontré, en el curso de esa reciente relectura de Nervo, con otro poema que yo había aprendido de memoria, esta vez en el secundario, "En paz" de *Serenidad*, cuyas postreras, grandilocuentes interpelaciones ("Amé, fui amado, el sol acarició mi faz. / ¡Vida, nada me debes! ¡Vida, estamos en paz!") resultaban,

para las adolescentes inexperimentadas que éramos, extrañamente satisfactorias cuando las recitábamos con voz ahuecada, creyéndonos de vuelta de todo.[1] Nervo era, evidentemente, un poeta de verdades universales, de lecciones de vida que se aprendían de memoria en las escuelas argentinas: proponía una "propedéutica espiritual" como la había llamado (positivamente, cabe añadir) Cansinos Assens.[2] Pero en este ejercicio de memoria vino a mí un tercer recuerdo de Nervo, este muy posterior y harto más fecundo para el tema que me interesa: el exceso sentimental, en términos generales, y muy en particular en Nervo. Es el recuerdo de Alejandra Pizarnik, también víctima de la didáctica memorización de Nervo, recitando el consabido "Cobardía" pero, en un rapto de perversa inspiración, reemplazando sistemáticamente ciertos sustantivos del poema –digamos el "madre" de "Pasó con su madre", o el "alma" de "¡Síguela! gritaron cuerpo y alma al par", o el "locura" de "Pero tuve miedo de amar con locura"– con la palabra "culo" ("pasó con su culo"), logrando efectos que no dejaré de calificar de sorprendentes y hasta de extrañamente eficaces.

El gesto transgresivo de Pizarnik, no por fácil menos productivo, junto al Nervo monumentalizado, o quizás mejor, popularizado a través de la recitación de sus lugares comunes, sostienen mi esfuerzo de proponer otra lectura del poeta. Es decir, a partir de ese *fervor* que creo detectar en los ejemplos citados –tanto el fervor de la adolescente que habiendo vivido apenas se deleita con la fúnebre autosatisfacción de "Muy

[1] Semejante reacción, creo recordar, provocaba la rima LVI de Bécquer, cuyo *taedium vitae* ("Hoy como ayer, mañana como hoy, / ¡y siempre igual!", etc.) resultaba sumamente atractivo, por ende, memorizable.

[2] Rafael Cansinos Assens, *Poetas y prosistas del Novecientos (España y América)*, Madrid, Editorial América, 1919, p. 34.

cerca de mi ocaso, yo te bendigo, Vida", como el fervor de la poeta subversiva que fuerza hasta el límite escatológico la delicuescencia de Nervo–, a partir de ese fervor, digo, quiero examinar los mecanismos de lo que llamo el exceso sentimental en Nervo.

¿Quién lee a Nervo?

Deliberadamente he hablado de *la* adolescente, de *la* poeta, de la biblioteca *materna*: no creo casual que el fervor, ya mimético, ya transgresivo, esté marcado por el género. Nervo escribe para las mujeres, o mejor dicho para (y, he de proponer, *desde*) cierta figuración de lo femenino. Mujer y femineidad no son sinónimos: volveré sobre esta diferencia. Ya la crítica de sus contemporáneos confirmaba esa marca de género. "Sus estrofas ascéticas liban miel, como las abejas de Platón, en labios femeninos y pintados", observa Cristóbal de Castro.[3] Cuando muere Nervo escribe Luis Berisso: "Ningún trovador americano la mimó más [a la mujer], ninguno la elevó tan alto, ni se inclinó a sus plantas más rendido, gentil y caballeresco; pocos penetraron tan hondo en los abismos de su corazón. De ahí el llanto que empaña los ojos de las bellas y deja a su paso una estela de azucenas y un temblor de angustia".[4] Fernández Moreno es

[3] Cristóbal de Castro, "El embajador de la poesía", en *Amado Nervo y la crítica literaria*, México, Andrés Botas e Hijo, s.f., p. 111.

[4] Luis Berisso, "Amado Nervo", en *Nosotros*, número extraordinario dedicado a Amado Nervo, junio-julio de 1919, p. 306. La omnipresencia femenina reaparece en el texto de Berisso cuando evoca el entierro apoteósico de Nervo: "Su féretro, bañado con las lágrimas de las mujeres –cuyo imperio conquistó de manera avasalladora, por sobrenatural designio– fue cubierto materialmente de coronas y de rosas" (p. 307).

aún más tajante: "Estáis de luto todas las mujeres".[5] Años más tarde, en su edición de las *Obras completas*, Francisco González Guerrero retoma la idea: "Por su emotividad profunda y por los aciertos de interpretación del sentimiento amoroso ante el misterio mismo de la muerte, este libro [*La amada inmóvil*] es el más amado por el público femenino. Tiene ya la consagración de un devocionario sentimental que obliga a la repetición de su lectura".[6] El mismo Nervo prepara el terreno para esa recepción signada por lo femenino, cortejando a sus lectoras mediante la interpelación directa, explícitamente textual. La versión original, luego corregida, del poema liminar de su primer poemario, *Mañana del poeta*, rezaba: "He aquí, mujer, de mi arpa / los cánticos dispersos".[7] El poema liminar de su último poemario, *El arquero divino*, retoma el llamado: "¡Me clavó con sus flechas el Arquero divino, / y aquí traigo, lectora (trovador vespertino), / más estrofas de amores, con su amargo y su miel!" (*OC*, II, p. 1281).

Nervo (como más de un escritor finisecular) construye de manera calculada una pose de enunciación, y esa pose está marcada por el género, más precisamente, por la *dis-función* del género. Tanto en representaciones literarias como en las públicas recurre a la autofiguración histérica, o mejor, neurasténica (atendiendo al prejuicio cultural ya mencionado

[5] Baldomero Fernández Moreno, "Amado Nervo", en *Nosotros*, número extraordinario dedicado a Amado Nervo, junio-julio de 1919, p. 308.

[6] En Amado Nervo, *Obras completas*, vol. II, edición y notas de Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1967, p. 28. En adelante, cito en el texto con la sigla *OC*, según esta edición.

[7] Las versiones posteriores de este poema reemplazan "mujer" por "Señor". Véase Ernesto Mejía Sánchez, "Estudio preliminar", en Amado Nervo, *Plenitud. Perlas negras. Místicas. Los jardines interiores. El estanque de los lotos*, México, Editorial Porrúa, 1971, p. xv.

que solo reserva el primer término para las mujeres), y la ofrece como confidencia. Anuncia: "Yo soy un alma pensativa. ¿Sabes / lo que es un alma pensativa? - Triste. / Pero con esa fría / melancolía / de las suaves / diafanidades" (*OC*, I, p. 1521). El yo de Nervo se autofigura como el débil, el enfermo, el enclenque, es un "ave doliente de la espesura, / postrer latido de un corazón" (*OC*, II, p. 1272). Nos dice que "perpetua sombra anida en [su] cerebro" (*OC*, II, p. 1300); que su numen es "pájaro enfermo" (*OC*, II, p. 1302), mientras que su espíritu está "yermo / muy enfermo..., muy enfermo..., / casi muerto..., casi muerto..." (*OC*, II, p. 1311). Pero a diferencia de otras autofiguraciones basadas en la enfermedad que se tornan instrumento de denuncia o de indagación crítica dentro del texto mismo, sirviendo para cuestionar subjetividades masculinas estereotipadas (como he propuesto en el caso de José Asunción Silva), la autofiguración neurasténica de Nervo es menos crítica que emotiva. Quiere que se lo compadezca, que *se sienta* con él: "te lo diré al oído" (*OC*, II, p. 1679). Quiere además que se *llore* con él, con esa simpatía lacrimógena que pedían Bernardin de Saint Pierre para su *Pablo y Virginia* y Jorge Isaacs para su *María*.[8]

Esta confidencia *en voz baja*, para citar el título de uno de sus poemarios, tiene sin embargo sus ceremonias públicas, se brinda en espectáculo. Abundan descripciones físicas de Nervo, como si su cuerpo fuera otro texto expuesto al *pathos* de sus simpáticos y sensibles lectores y sobre todo lectoras. "Aparentaba edad mayor de la real por la flacura del cuerpo,

[8] Ignacio Anzoátegui es (previsiblemente) demoledor al respecto: "Durante todos sus años de poeta fue un verdadero muerto sentimental. [...] Había empezado a ser así para comover a las mujeres y enseñarles su palidez de cadáver, y terminó convenciéndose a sí mismo de que su palidez era una misión". Ignacio B. Anzoátegui, *Vidas de muertos*, Buenos Aires, Colihue / Biblioteca Nacional, 2005, pp. 89 y 90.

que parecía extenuado, por la curvatura de la espalda, que se diría cansado por la parsimonia en el andar, que se antojaba fatigado, y por las arrugas de la frente, de continuo plegada por el enorme abrir de los ojos curiosos; todo ello agravado por la barba en punta, que algunos han comparado con la de Cristo, y que más bien hacía pensar en las que encuadran los rostros macilentos de los taciturnos caballeros que hay en los lienzos del Greco".[9] Abundan también las descripciones de su gestualidad, aquellas "manos gesticulantes, expresivas, que se contraían en rígidas crispaduras o se abandonaban a languideces y desmayos elocuentísimos, siguiendo la fulgurante e inagotable verbosidad del poeta".[10] Sus recitales (para Nervo era signo de excelencia de un poema el que fuera "recitable")[11] son verdaderas *performances*, como aquel último recital en el Ateneo de Montevideo que registra Víctor Belaunde:

> Nervo, emocionadísimo, agradeció el homenaje. Se definió, en ese momento, diciendo que él no era sino un corazón que se había buscado órganos para caminar por el mundo. Declamó insuperablemente, com si fuera por última vez, las poesías que todos sus admiradores saben de memoria. El público quería más; y el poeta, sonriente, con aquella su inagotable

[9] Francisco de Olaguíbel, en Mejía Sánchez, "Estudio preliminar", ob. cit., p. xix.

[10] Bernardo Ortiz de Montellano, *Figura, amor y muerte de Amado Nervo*, México, Xochitl, 1943, pp. 26 y 27. Más sobre las manos de Nervo: "Las manos se movían en la sombra como largas hojas marchitas [...] y al abrirse en cansados gestos, tenían el ademán de bendecir" (Manuel Horta, "El milagro de la serenidad", citado en Manuel Durán, *Genio y figura de Amado Nervo*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, p. 104).

[11] "Te acompaño mis últimos endecasílabos. Creo que son muy recitables", carta a Luis Quintanilla, 7 de julio de 1900 (*OC*, II, p. 1138).

complacencia, recitaba las composiciones que le indicaba el auditorio, doblando así el programa que había pensado desarrollar con asombro de los que conocíamos su extenuación.[12]

Nervo cultiva el patetismo, mejor dicho la *performance* del patetismo que apela a la participación del público. Brevemente remito a dos poemas, "De invierno" de Darío y el poema XXII de *Perlas negras*. Los dos textos, se recordará, contrastan un interior opulento, signado por lo femenino, con un afuera inclemente: en Darío, un lujoso *boudoir* parisino en el que duerme una mujer; en Nervo, una "rica estancia de aristocrática / mansión" donde duerme (la diferencia es significativa) no una mujer sino, sinecdóquicamente, su perrito, "el falderillo de la condesa". Desde el afuera inhóspito, un sujeto masculino *voyeur* espía, penetrando (o intentando penetrar) ese adentro. Pero mientras que el sujeto de Darío, claramente el amante de la mujer a quien espía, entra triunfal ("entro, sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris, / voy a besar su rostro") y *posee*, en todos los sentidos del término, ese interior femenino, el sujeto de Nervo, un niño enclenque que busca limosna, desfallece literalmente *ante portas* mientras el perrito sigue durmiendo en el cálido interior:

Un rapazuelo de cuerpo escuálido,
de tristes ojos, de rostro pálido,
rasca las cuerdas de su violín
frente a los muros de aquella casa;
¡música inútil!, la gente pasa
sin dar socorros al serafín.

[12] Víctor Andrés Belaunde, "De la vida de Nervo", en *Nosotros*, número extraordinario dedicado a Amado Nervo, junio-julio de 1919, p. 211.

En tanto el cierzo silba y se queja,
el pobre niño de tocar deja;
llora y a nadie su llanto mueve;
en vano empuja con mano incierta
de la morada condal la puerta,
¡y se desploma sobre la nieve! (*OC*, II, p. 1301).

Como decía Oscar Wilde del episodio de la muerte de la pequeña Nell en *The Old Curiosity Shop* de Dickens: "Hay que tener el corazón de piedra para no reírse a carcajadas". Ese es el patetismo de Nervo, el patetismo de lo empequeñecido (abundan los diminutivos en su poesía) y remilgado, de lo insignificante sentimentalizado: de aquello que el francés dice tan bien con la palabra "*mièvre*" y el español algo menos bien con la palabra "cursi". La proyección de ese patetismo es tanto confesional (las confidencias del yo lírico) como situacional (los poemas anecdóticos, como el que acabo de citar) y, en los dos casos, culmina en melodrama.[13]

Si bien en principio este patetismo puede tocar tanto a hombres como a mujeres, es indudable que en la práctica, en el momento en que escribe Nervo, se lo asocia con lo femenino, es decir, con cierta construcción de lo femenino basada en la emoción, la sensibilidad y cierta delicadeza amenazada por el desorden. Se trata de una construcción arcaica, y por ello mismo objeto de nostalgia, como aquella con la que se identifica el protagonista de Silva en *De sobremesa* al leer el diario de Marie Bashkirtseff. Para citar una vez más a John

[13] Acertadamente escribe Peter Brooks de la literatura de fin de siglo que "necesita esa teatralidad [...] para hacer patente su significado, para revestir las representaciones de la vida que propone con un sentido de memorabilidad y de importancia" (Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1976), Nueva York, Columbia University Press, 1984, p. 13.

Mullan, es "una versión particular de lo femenino –lacrimoso, palpitante, que encarna la virtud a la vez que es susceptible a todas las vicisitudes del 'sentimiento'–".[14] Y esta construcción es tanto más resistente en una época en que nuevas subjetividades y formulaciones de género –la mujer nueva, el homosexual–, al cuestionar binarismos o heteronormatividades reduccionistas, hacen entrar en crisis el concepto de lo femenino como categoría fija.

Lo femenino como categoría deshabitada

Postulo que lo femenino se da, en la obra de Nervo, como categoría deshabitada, disponible. La mujer es, ante todo, carencia de mujer y la condición para amarla está en relación directa con su ausencia, su alejamiento, su silencio o su muerte. "Sirena que no cantaba / te podía seducir", escribe Alfonso Reyes de Nervo en uno de muchos homenajes póstumos al poeta (*OC*, II, p. 1232). Mejor sería decir: *solo* sirena que no cantaba te podía seducir. Si *La amada inmóvil* es el mejor exponente de esta carencia –versos escritos a una muerta a quien, en vida, mantuvo escondida hasta de sus amigos–, la construcción de la mujer como vacío (*La amada inmóvil* debería llamarse *La amada ausente*) es gesto constante en Nervo. Si en Darío *Ella* es puro anhelo –"No la anuncian. No llega aún"–, en Nervo podría decirse que *Ella* (si alguna vez estuvo) se ha ido para no volver. O para volver afantasmada. Reyes considera esta construcción necesaria: "Él necesitaba querer así. Su amor era una fabricación secreta [...]. Ella, después

[14] John Mullan, *Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century*, ob. cit. p. 218. Véase más arriba el capítulo "El secuestro de la voz".

de la muerte, continúa radiando fulgores".[15] Presente en su ausencia misma, la mujer se prolonga en el fetiche: "¡La trenza que le corté / y que, piadoso, guardé / *(impregnada todavía / del sudor de su agonía)* / la tarde en que se me fue!" (*OC*, II, p. 1676; subrayado mío).[16] La fetichización asegura la no clausura del duelo, la perenne melancolía: "Sus pieles y su blusa negra, pendientes de la percha en que sus manos las colocaron con esa meticulosidad que le era propia y que hacía de ella la *menagère* por excelencia, tienen aún su olor, su tibio olor de mujer limpia, su olor que respiré más de diez años" (*OC*, II, p. 1122 y 1123).

La mujer es amada en la muerte pero, en vida, se la escamotea. Recuérdese el prólogo a *La amada inmóvil*, donde Nervo da detalles sobre su relación con aquella a quien llama cursilonamente "la dulce y adorable compañerita de mi vida" (*OC*, II, p. 1116), insistiendo en el carácter clandestino de su relación con una mujer con quien, curiosamente, no se casó:

> Como aquel nuestro cariño inmenso no estaba sancionado por ninguna ley [...] no teníamos el derecho de amarnos a la luz del día, y nos habíamos amado en la penumbra de un sigilo y de una intimidad tales, que casi nadie en el mundo sabía nuestro

[15] Citado en Manuel Durán, *Genio y figura de Amado Nervo*, ob. cit., p. 75.

[16] En el prólogo a *La amada inmóvil*, Nervo vuelve a mencionar esa "trenza de su cabello castaño, impregnado del sudor de su agonía" como "lo solo material que me queda de la compañera única de mi vida" (*OC*, II, p. 1123). Pero esta obsesión por el fetiche aparece ya en su poesía juvenil en casi los mismos términos: "Quiero poseer un rizo desprendido / de esas trenzas que besan en sus giros / las auras cuando llevan a tu nido / el lloroso rumor de mis suspiros", comienza un poema que concluye: "¡Oh!, dame esos cabellos, que doquiera / a mi fiel corazón irán opresos; / y ya los tomarás cuando me muera / mojados con mi llanto y con mis besos" ("Un rizo de tu pelo", *OC*, II, p. 1287).

secreto. Aparentemente yo vivía solo, y muy raro debió de ser el amigo cuya perspicacia adivinara, al visitarme, que allí, a dos pasos de él, latía por mí, por mí solo, el corazón más noble, más desinteresado y más afectuoso de la tierra.
Pocas veces, muy pocas, salíamos juntos, evitando las arterias febriles de las metrópolis, donde mi relativa popularidad podía prepararme sorpresas. En cambio, en ciertos viajes nos desquitábamos ampliamente, y, brazo con brazo, enredadas las diestras con una ternura que tenía mucho de fraternal, nos dedicábamos a ese *flaneo* deleitable de París, de Londres, de Bruselas. [...] Pero tal persistente secreto fue mi tortura persistente también" (*OC*, II, p. 1116).

Si no me equivoco, en torno a esta "adorable compañerita", esta "lamparita sana y dulce de mis tinieblas" (*OC*, II, p. 1116), se articulan actitudes y conductas no habitualmente conectadas con el amor heterosexual. La relación que describe Nervo es secreta; hay que mantenerla escondida (y ese disimulo es fuente de placer: se tiene algo que el otro no sospecha); se la vive con culpa ("en la penumbra", porque no se tiene "derecho" a sacarla a la luz); no se la puede mostrar en el espacio público habitual ("las metrópolis") por temor a ser reconocido; solo se la puede desplazar hacia la periferia de lo extranjero, donde se la goza doblemente, como venganza: "nos desquitábamos ampliamente". Más que buscar explicaciones normalizadoras para la curiosa relación de Nervo con Ana Dailliez en sus circunstancias biográficas, como lo ha hecho la crítica,[17] cabe preguntarse por qué recurre Nervo a la retórica del "amor que no osa decir su nombre" para hablar de la mujer a quien, por propia confesión, más amó en la vida; cabe admirarse, sobre todo, de la precisión con la

[17] Véase Manuel Durán, *Genio y figura de Amado Nervo*, ob. cit., p. 74.

que Nervo construye este espacio emblemático de la prohibición, suerte de *closet* donde se efectúan curiosas operaciones de género. De pronto, un comentario de Manuel Durán adquiere nuevo sentido: Nervo convierte a la mujer "en puente para llegar a todo lo demás".[18]

El espacio claustral

En Nervo, el necesario escamoteo de la mujer se resuelve de dos maneras. La muerte, como en *La amada inmóvil*, es la solución privilegiada ya que permite, a la vez, la pérdida o represión de la mujer y el patetismo de esa pérdida. Pero hay otra solución que me parece más fecunda por las posibilidades que abre, y porque provee un contexto, en la obra de Nervo, para esa retórica del *closet* que he señalado. Me refiero al espacio claustral, como lugar de represión a la vez que de deseo.

Hay una verdadera obsesión por el claustro en Nervo. Más allá del detalle biográfico –la experiencia en el seminario, la unción gestual que lleva a que se lo tome por seminarista, el sobrenombre que le pone Darío de "fraile de los suspiros", la profesión de fe de su hermana–, la vocación religiosa y el consiguiente encierro aparecen abundantemente, como temas, en su obra. Lo claustral irrumpe, de manera llamativa, en *El bachiller*, primera novela de Nervo, con la ambigüedad de género que lo caracteriza. Antes de castrarse por amor a Dios, el

[18] Ibíd., p. 57. El contexto en que se encuentra la frase de Durán es por cierto poco feliz: "Todavía hoy, si se hiciera [...] un análisis de los lectores de Nervo, lo más probable es que encontraríamos que una fuerte mayoría de los lectores de Nervo han sido y son del sexo femenino. Las mujeres comprenden instintivamente que hay ciertos hombres, ciertos escritores, que aman a la mujer sin reservas, la convierten en puente para llegar a todo lo demás, en puerta abierta a lo absoluto. Y saben agradecerlo".

protagonista, debatiéndose entre Dios y el mundo, se pregunta: "¿Qué vas a hacer a un convento? ¿Qué hallarás ahí?" (*OC*, II, p. 198). Cabe la pregunta. El término "convento", espacio de reclusión principalmente femenino, sorprende en boca de un hombre; pero sorprende menos si se lo contextualiza dentro de la obra de Nervo donde lo claustral es siempre espacio marcado por lo femenino, diré más, por *lo monjil*. Los poemas iniciales de *Místicas* lo subrayan. A través de la identificación con lo femenino, el sujeto de "Obsesión" hace suyo el imperativo de Hamlet: "Hay un fantasma que siempre viste / luctuosos paños, y con acento / cruel de Hamlet a Ofelia triste / me dice: ¡*Mira, vete a un convento*!" (*OC*, II, p. 1311). (En inglés, se recordará, el término es inconfundiblemente femenino: *"nunnery"*). A través de una asociación semejante, el sujeto de "Gótica" convoca a las monjas muertas de una abadía –"Heme aquí con vosotras, las abadesas / de cruces pectorales y de áureo báculo"– para luego confundirse con esas "amadas inmóviles", asumiendo su misión: "¡Oh claustro silencioso, cuántas pavesas / de amores que ascendieron hasta el pináculo / donde mora el Cordero, guardan tus huesas...! / Oraré mientras duermen las abadesas / de cruces pectorales y de áureo báculo..." (*OC*, II, p. 1312). En el espacio claustral que describen estos dos poemas (a los que podrían añadirse sin duda muchos otros –"La hermana melancolía" y "Les oiseaux s'envolent et les fleurs tombent", para citar tan solo dos–, se opera, si no me equivoco, una significativa transacción de género: un sujeto masculino entra en un espacio religioso femenino, no para poseer a la mujer (no hay profanación en Nervo) sino para asociarse a ella, para de algún modo entrar en la sororidad, afeminándose. Del Nervo biográfico se dice que "se complacía especialmente en la compañía de las mujeres y en los salones le gustaba rodearse de su pequeña corte de admiradoras. Pero por un sentimiento que puede haber sido muestra de timidez o de desgano para entrar en la

lucha por la admiración femenina, no le agradaba que otros hombres se mezclaran a los grupos ocasionalmente formados a su alrededor; y en los casos en que esto ocurría, Nervo sabía buscar un pretexto para retirarse discretamente".[19] Para ser fecunda, la sororidad no tolera la mezcla.

Sentimental por asociación: lo fraterno

Cuando digo que al entrar en el espacio monjil el sujeto de Nervo busca afeminarse, aclaro que no digo que busca ser mujer. Vuelvo aquí de nuevo a esa construcción de lo femenino que es marca de época, *trop plein* sentimental que es motivo de atracción y de envidia para el sujeto masculino y que permite a un tiempo la identificación y la desidentificación, ese *Frauenhafte* que, para citar una vez más a Hofmannsthal, "las mujeres tienen raramente".[20] A ese femenino sentimentalizado recurre Nervo para entablar relaciones otras. Para ser precisos: es desde y a través de ese femenino expropiado que Nervo postula otra comunidad, la apasionada, sentimental fraternidad entre hombres que marca tantas de sus páginas.

Las notables cartas de Nervo a su amigo Luis Quintanilla constituyen uno de los documentos biográficos más elocuentes de esta fraternidad intensa. Escritas desde París y Madrid,

[19] Patricia Morgan, citada en Manuel Durán, *Genio y figura de Amado Nervo*, ob. cit., p. 57.

[20] Hugo von Hofmannsthal, "Das Tagebuch Eines Jungen Mädchens", ob.cit., p. 110. Véase también Alan Sinfield a propósito de Oscar Wilde: "Cuando T.W. Higginson, al reseñar los *Poemas* habla de 'masculinidad no masculina' señala un afeminamiento que no indica necesariamente perversión sexual sino afinidad con las mujeres a quienes se busca atraer como lectoras" (Alan Sinfield, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, Nueva York, Columbia University Press, 1994, pp. 3 y 4.

dedicadas sin excepción al "hermano" –ya "hermano querido", ya "hermano muy amado"–, permiten trazar el itinerario de una apasionada amistad masculina a la que pocos críticos han prestado debida atención. Sin duda merecen detenido estudio; solo señalo aquí la sentimental relación simbiótica que revelan, tanto en sus entusiasmos –"Hermano muy amado: Gracias por tu tarjeta. La nube esa es adorable en su *nonchalance*. La he besado" (*OC*, II, 1138)– como en sus desengaños:

> Muy querido hermano: Tú eres el único de quien no esperaba un abandono absoluto, tú has sido el único juguete que no se me rompía, y si te dijese que tu olvido no me sorprende mentiría. [...] ¡Qué quieres! Yo me imaginaba que estando tú en México y yo en París, los dos estaríamos en las dos partes, que tú serías allá una prolongación de mí mismo. En fin [...] pasemos a otra cosa" (*OC*, II, p. 1152).[21]

Me interesa menos considerar esta sentimentalidad entre hombres a nivel biográfico que observar sus manifestaciones textuales, seguir en Nervo esa pista según la cual, como anota Eve Sedgwick, "el ejemplo perfecto de lo sentimental deja de ser la mujer *per se* y en cambio se vuelve cuerpo de hombre que [...] dramatiza de modo físico –que *encarna*– la búsqueda de una identidad masculina signada por emociones o marcas

[21] Más diluidos, hay ecos de esa fraternidad amorosa en ciertas reacciones ante la muerte de Nervo. Emilio Frugoni, al trazar su trayectoria poética, reconoce una primera lectura femenina ("Salieron a su encuentro ondulantes doncellas"), pero por último privilegia la lectura masculina ("Así se abrió camino entre los corazones; / así llegó a nosotros, preocupados varones, / y nos metió en la límpida onda de sus canciones"). Esos "preocupados varones" escuchan y lloran la voz de Nervo porque "palpitaba lo mismo que un humano / corazón, y cantaba muy quedamente" (Emilio Frugoni, "Al viajero que se va", en *Nosotros*, número extraordinario dedicado a Amado Nervo, junio-julio de 1919).

físicas estereotipadas como femeninas".[22] Porque si la relación con lo femenino se predica sobre la ausencia (muerta, dormida, enclaustrada), la relación con lo masculino parecería suponer en Nervo presencia, plenitud, un *cuerpo* masculino en cuya materialidad sensual se pierde el sujeto: "Ven, abad incurable, gran asceta; yo quiero / anegar mis pupilas en las tuyas de acero, / aspirar el efluvio misterioso que escapa / de tus miembros exangües, de tu rostro severo, / y sufrir el contagio de la paz de la Trapa" (*OC*, II, p. 1315). La espiritualidad y el misticismo –"elaciones inmaculadas e infinitas, este aroma santo de lo Absoluto", al decir de Eduardo Colín (*OC*, II, p. 1252)–, si bien encauzan esta sentimentalidad masculina en Nervo, este perderse en el otro, no por ello eclipsan su notable materialidad física: "Yo soñé con un beso, con un beso postrero / en la lívida boca del Señor solitario / que desgarra sus carnes sobre tosco madero / en el nicho más íntimo del vetusto santuario" (*OC*, II, p. 1320).

La escritura de Nervo debuta con un acto simbólico de notable importancia: la castración del protagonista de *El bachiller*. Propongo que toda su obra es una elaboración de ese gesto brutal y que la escisión de una masculinidad genitalizada, vuelta intolerable, se traduce en una sentimentalidad que, al no respetar adjudicaciones tradicionales de género, es por fin un gesto liberador. Que su forma predilecta haya sido un patetismo que hoy se lee, según la complicidad de lectura que se escoja, como *kitsch* o como *camp*, no disminuye, creo, la eficacia del gesto.

[22] Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1990, p. 146.

EXILIOS DISIDENTES:
EL AFUERA DE LA PATRIA

Sexualidad y exilio: el hispanismo de Augusto D'Halmar

Viajábamos para encontrarnos con nosotros mismos y
para encontrar la nacionalidad superior.

Manuel Ugarte, *Escritores iberoamericanos de 1900*

[Y]o no enuncio, sino anuncio, y todas mis palabras,
desprovistas a veces de sentido, escóndenlo doble
y son otras tantas anticipaciones.

Augusto D'Halmar,
El reportaje que nadie nos hace nunca

Algo que lamento es no poderme vestir
de turco en Santiago.

Augusto D'Halmar, en Joaquín Edwards Bello,
Recuerdos de un cuarto de siglo

Refiriéndose a políticas culturales de los años veinte en Hispanoamérica (a la vez que intenta justificar sus amoríos con una bailarina española), escribe Vasconcelos en el *Ulises criollo*:

> En aquel tiempo el baile español era el filtro de una reconciliación dionisíaca con nuestro pasado hispánico. En medio de aquel oleaje de los usos yanquis invasores y después de casi un

siglo de apartamiento enconado, bebíamos con afán en la linfa del común linaje. Lo que no lograba la diplomacia, lo que no intentaban los pensadores, lo consumaba en un instante el género flamenco.[1]

Si la memoria no me engaña, esta reconciliación, en versión un tanto desmejorada, seguía vigente en los años cuarenta en Buenos Aires como, supongo, en otros países hispanoamericanos. Recuerdo las academias de baile porteñas, academias que se anunciaban como de "Baile clásico y español" pero cuya verdadera vocación, a juzgar por el ruido de castañuelas y el enérgico taconeo que se filtraban por las ventanas, estaba más del lado de las sevillanas que de los *pas de deux*. También recuerdo los avisos de disfraces de carnaval para chicos, donde además de "El Gaucho", "La China", "La Marquesa" o "El Pirata", figuraba prominentemente la bailarina española con su inevitable traje rojo. Todo esto ocurría en la muy cosmopolita Buenos Aires, de pretensiones culturales marcadas más por Francia o Inglaterra que por su antigua metrópoli, donde los españoles seguían siendo gallegos y, en consecuencia, blanco de chistes. Algo parecido ocurría, sospecho, en más de un país hispanoamericano. Los poderes heroicos del flamenco como barrera contra la invasión yanqui (si es que alguna vez funcionó de ese modo), el aura de la bailarina española y sus castañuelas como símbolo de una tradición hispánica casi mística, por cierto, se habían degradado. Se seguía recordando a "La Argentina", se seguía diciendo que García Lorca había dado nueva vigencia a lo gitano, pero el baile español, las castañuelas, el flamenco, habían entrado de una vez por todas en el ámbito de lo cursi.

[1] José Vasconcelos, *Ulises criollo, Memorias*, I, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 305.

De dudosa jerarquía, culturalmente hablando, por cierto no cumplían la función heroica que quería para ellos Vasconcelos, la de ser símbolos de una comunidad hispanoamericana.

Quiero demorarme un instante en la noción del flamenco como ícono cultural degradado (degradación, por otra parte, que había comenzado mucho antes de Vasconcelos, en el siglo XIX y en la misma España) y pensar en la posibilidad de una solidaridad basada en la degradación, incluso en la cursilería. Porque ya en los años cuarenta –en la época misma en que las niñas aprendían el difícil arte de las castañuelas– el flamenco, y el baile español en general, se habían vuelto, por lo menos en la Argentina, símbolo (y espacio cultural) de una comunidad muy otra. El Teatro Avenida de Buenos Aires, espacio privilegiado por las compañías de baile y zarzuela españolas, se había vuelto también espacio de encuentros homosexuales y fue escenario, en 1943, del segundo escándalo homosexual más publicitado del siglo, siendo el primero el de los cadetes del Colegio Militar, algunos años antes.[2] Si bien la razia del Teatro Avenida condujo a la deportación de una compañía entera de baile –la de Miguel de Molina–, arrojó un saldo inesperado al dar visibilidad a una subcultura homosexual hasta entonces silenciada. Así como se disfrazaban de bailarina española las chicas también lo hacían los chicos: la bailarina española, con su traje rojo y bata de cola, se volvió rol preferido de los travestís hispanoamericanos, como lo atestigua con garbo y valentía la Manuela en *El lugar sin límites* de José Donoso.[3]

[2] Sobre el escándalo de los cadetes, véase Juan José Sebreli, "Historia secreta de los homosexuales porteños", en *Perfil*, II, 27, 1983, pp. 6-13.

[3] Sobre travestismo y literatura en la novela de Donoso, véase Severo Sarduy, "Escritura/travestismo", en *Ensayos generales sobre el barroco*, México / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 258-263, y Benigno

Dentro de este movimiento vertiginoso que va de lo heroico a lo cursi –el mítico ícono comunal, "nuestra España sobre-territorial" como la llamaba Unamuno,[4] transformado en signo subversivo–, quiero seguir reflexionando, por un momento, sobre el peso ideológico (y la inestabilidad ideológica) de *lo hispano*, construcción heterogénea de notable eficacia, como ya se vio,[5] desde fines de siglo hasta los años veinte. Con la posible excepción de Puerto Rico y Cuba, países recién independizados de España, donde la cercanía de *lo hispano* todavía incomodaba, la mayoría de los países hispanoamericanos a fines de siglo XIX habían disociado suficientemente lo político de lo estético con respecto a lo español como para poder ver ambos procesos, el político y el estético, con mirada nueva. Incluso puede decirse que antes de la independencia –pienso en los versos de Martí sobre la bailarina española– ya se daba esa disociación.

En el campo de lo estético, los artefactos culturales de España, gracias a la poética revisionista del modernismo y su reapropiación de la *espagnolade* francesa, cobraron nueva vida. En el campo de lo político, fue necesario un traslado más complejo. Si bien es cierto que los festejos del centenario a través de Hispanoamérica recrearon la escena de ruptura con España, también es verdad que España, esta vez, fue parte de la conmemoración y acudió al banquete. Fue este literalmente el caso en la Argentina, donde ya para 1900, por decreto presidencial, se había eliminado del Himno Nacional toda

Sifuentes-Jáuregui, "Gender without Limits: Transvestism and Subjectivity in *El lugar sin límites*", en Daniel Balderston y Donna Guy (comps.), *Sex and Sexuality in Latin America*, Nueva York, New York University Press, 1997.

[4] Miguel de Unamuno, "Recuerdo de su última estada en París", en *Nosotros*, XIX, 199, 1925, pp. 429-432.

[5] Véanse más arriba en este libro los capítulos "Mármoles y cuerpo" y "Semilla patriótica".

referencia ofensiva a España y donde la misma Infanta Isabel de Borbón fue invitada de honor en los festejos conmemorativos.[6] Así, la retórica del centenario recupera a España, no ya como poder colonial que la independencia ha dejado atrás sino como simulacro de orígenes, como raíz fantasmática que unía a las naciones hispanoamericanas dotándolas de una tradición común que las distinguía tanto de la Europa decadente como de los pragmáticos vecinos del norte.[7] Lo hispano permitía el acceso de esta otra América a una casi mística *latinidad*, era sinónimo de la abarcadora (aunque discriminatoria) noción de *raza*. No sorprende entonces que, a pesar de la aparente paradoja, algunos de los nacionalistas más apasionados de los años veinte y treinta, al igual que Vasconcelos, se empeñaran en ver lo hispano ya no como señal de dependencia sino como comienzo de una nueva unión. Hay que añadir que en la mayoría de los casos este reclamo ideológico del hispanismo, además de pretender contribuir a la construcción de identidades estables, ya fueran nacionales o continentales, favorecía la xenofobia, el racismo y, específicamente, el antisemitismo.

Esta reevaluación de lo hispano como origen provee el contexto de lectura de cuatro novelas, publicadas entre 1908 y 1924, a saber: *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta (1908), *El embrujo de Sevilla* de Carlos Reyles (1922), *Pasión y muerte del cura Deusto* de Augusto D'Halmar (1924), y *Un*

[6] Para una perspicaz reflexión sobre el efecto de las celebraciones del centenario en toda Hispanoamérica, véase Carlos Alonso, *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochtony*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1990, pp. 53-56.

[7] "En nuestros países americanos, nacionalismo sin hispanismo es una pretensión absurda, porque significaría un proceso biológico al revés... El hispanismo ha de ser el agente asimilante y fundante de nuestras transformaciones nacionales". José León Suárez, *Mitre y España. A propósito de la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, Madrid, Maestre, 1929, p. 22.

chileno en Madrid de Joaquín Edwards Bello (1928). Las cuatro transcurren en España, aunque en diferentes regiones, las cuatro intentan reanimar lo hispano como herencia vital. Sin embargo solo una de estas novelas, *Pasión y muerte del cura Deusto*, tiene una anécdota específicamente homoerótica: hecho excepcional en sí es, dentro de la recuperación programática de España, una verdadera aberración. Quiero detenerme en esa aberración y en la luz que inesperadamente arroja sobre el proceso revisionista. Pero antes quiero repasar algunos aspectos del propio Augusto D'Halmar.

*

A pesar de haber sido saludado por Hernán Díaz Arrieta como uno de "los cuatro grandes" de la literatura chilena, Augusto D'Halmar es un autor prácticamente desconocido salvo para los chilenos, los estudiosos de la literatura chilena y algunos pocos aficionados entre los que me cuento. No vacila Díaz Arrieta en afirmar que "[n]o es excesivo hablar de una época de nuestra literatura anterior a D'Halmar y de otra posterior, que él presidió, por lo menos, al principio, cuando había que abrir las puertas, señalar horizontes y salir al mundo".[8] Díaz Arrieta no especifica la innovación de D'Halmar (qué puertas, qué horizontes, qué mundo); otros críticos aluden a ella en términos cifrados: "La figura de D'Halmar asume contornos de precursor [...]. D'Halmar señala [...] para nuestra generación y la siguiente, el camino por donde de Loti se pasa a Proust".[9]

[8] Hernán Díaz Arrieta ("Alone"), *Los cuatro grandes de la literatura chilena del siglo* XX, Santiago, Zig-Zag, p. 18.

[9] Ernesto Montenegro, "Prólogo" a Augusto D'Halmar, *Capitanes sin barco*, Santiago, Ediciones Ercilla, 1934, p. 15. Ya en este juicio se aprecia el mensaje cifrado: los nombres de Loti y Proust, destinados a "entendidos".

Y cuando sí se habla de la homosexualidad de D'Halmar, se lo hace con reticencia. Díaz Arrieta menciona "algo [...] que hasta ahora nadie ha dicho claramente, aunque todos lo saben: el uranismo de D'Halmar, que no lo explica todo, pero sin lo cual nada se entiende". Observa además que es "el drama íntimo del escritor, su abismo secreto", y reduce la homosexualidad de D'Halmar a la categoría de chisme vergonzoso: "Su categoría acallaba las murmuraciones. Y también su estampa, su entonación viril, su prestancia resuelta".[10] Yo propongo en cambio que esa misma homosexualidad, expresada a lo largo de la obra de D'Halmar, ya directamente, como en *Pasión y muerte del cura Deusto*, ya oblicuamente, como en muchos otros de sus textos, constituye su contribución más importante a la literatura.

Nacido en Chile en 1882, Augusto Goémine Thomson (por lo menos en una de las muchas versiones que ofrece de su vida) fue hijo ilegítimo de una chilena de buena familia y de un marino francés que luego de pasar corto tiempo en Chile se marchó para nunca volver. Rebelde y dandi, afecto a las poses literarias que concebía, con toda razón, como pronunciamientos políticos, el joven Thomson es responsable de uno de los experimentos más interesantes de Hispanoamérica a comienzos de siglo: la creación de una comunidad masculina utópica en el sur de Chile a la que dio el nombre de Colonia Tolstoyana en homenaje al maestro. Los miembros de la colonia eran cuatro: el propio Thomson, Fernando Santibáñez, joven escritor que se autodescribe como "el amigo, el discípulo, el reverente protegido" de Thomson,[11] y dos pintores. La

[10] Hernán Díaz Arrieta, *Los cuatro grandes de la literatura chilena del siglo* XX, ob. cit., pp. 19 y 12.

[11] Fernando Santiván, *Memorias de un tolstoyano*, en *Obras completas*, Santiago, Zig-Zag, 1965, p. 1460.

comuna no duró más de un año, por razones que no examinaré aquí. Durante ese tiempo, entre 1904 y 1905, Thomson adoptó el seudónimo de D'Halmar. Diría años después que era el apellido de un antepasado sueco; más interesante es quizá observar que se trataba, al principio, de un seudónimo compartido, elegido por él y Santibáñez para una escritura en colaboración: Augusto y Fernando Halmar.[12] La disolución de la colonia coincide con el final de la amistad, según acontecimientos que recurren una y otra vez, ficcionalizados, en la obra de D'Halmar, de manera notoria en la trama claramente alusiva de *La lámpara en el molino*: dos hombres, unidos por una tierna amistad, se distancian cuando uno de ellos se enamora de la hermana del otro. Santibáñez (que pasaría a tomar el seudónimo, también tolstoyano, de Santiván) se casa con la hermana de Thomson y rompe el lazo que une a los dos hombres. Thomson se queda con el seudónimo y cabe especular que, con exquisita ironía de sobreviviente, añade la partícula (signo ya de aristocracia ya de conyugalidad) a la vez que reclama el nombre para sí: D'Halmar. El seudónimo que había marcado la plenitud de la colaboración masculina, la "perfecta amistad", era ahora un signo para siempre medio vacante, un permanente recuerdo de la pérdida.[13]

[12] "Augusto me había convencido de que deberíamos colaborar, a semejanza de aquellos célebres hermanos Goncourt o de los saboyanos Erckmann-Chatrian: una amistad perfecta y desinteresada armonía literaria. Fue entonces cuando abandonamos nuestros nombres de Augusto G. Thomson y Fernando Sant-Iván, para adoptar el común seudónimo D'Halmar, precedido por los nombres Augusto y Fernando. Alcancé a firmar cuentos y artículos con este seudónimo. Pero no me sentía satisfecho", Fernando Santiván, *Memorias de un tolstoyano*, ob. cit., p. 1515.

[13] Sobre homoerotismo y colaboración masculina, especialmente útil para leer a D'Halmar, véase Wayne Koestenbaum, *Double Talk: The Erotics of Male Literary Collaboration*, Nueva York y Londres, Routledge, 1989.

De esa pérdida nace el escritor D'Halmar, producto de una hábil autofabricación o, como él mismo declara en una entrevista paródica que se hace a sí mismo, "un autor que ha logrado el milagro de 'recrearse a sí mismo' en el doble sentido de volverse a crear o procrear y en el de sentir con fruición sus propias creaciones".[14] Esta cuidadosa autoconstrucción programática, consolidada por la elección del seudónimo, produce cierta ansiedad por parte de los críticos: "Como si D'Halmar antes de crear sus obras de arte hubiese creado un D'Halmar en tan perfecta forma que el verdadero, el hombre, el autor de su técnica, desaparece".[15] Propongo en cambio que el seudónimo se vea como la primera ficción de D'Halmar, más específicamente como su primera ficción homoerótica: una ficción que cifra la pérdida, la imposibilidad de unión con el objeto amado, el deseo masculino y la fallida colaboración entre hombres no solo en el texto mismo sino en la *figura* de su autor.

Texto fundador, el seudónimo es también una primera ficción de desplazamiento, el comienzo de una interminable errancia que es tema de la mayoría de los libros de D'Halmar. "D'Halmar" bien puede ser el nombre de un antepasado sueco pero es también "al mar", llamado que el autor, después de su ruptura con Santiván, acata con furia. Cabe notar que después de una primera novela convencionalmente naturalista que transcurre en Chile, *Juana Lucero*, anterior a la experiencia de la colonia tolstoyana y a la adopción del

[14] Augusto D'Halmar, "El reportaje que nadie nos hace nunca", en *Antología de Augusto D'Halmar. El hermano errante*, selección y prólogo de Enrique Espinoza, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1963, p. 234. En esa misma entrevista, D'Halmar imagina el diálogo siguiente: " -¿Nombre? -El que me creé. -¿Familia? - La que he adoptado" (p. 235).

[15] Eduardo Barrios, citado ibíd., p. 13.

seudónimo, D'Halmar no vuelve a ambientar ninguno de sus relatos en su país de origen. Tampoco reside demasiado en Chile después de 1905. Se hace nombrar cónsul general chileno en Calcuta en 1907 y permanece un año en la India. Por razones de salud, pide traslado y vive en el norte del Perú de 1908 a 1915. En 1916, "por oscuras razones", como apunta delicadamente un crítico,[16] se lo separa del servicio consular. Cubre la Primera Guerra Mundial en Francia como corresponsal extranjero y luego (nuevamente después de insinuaciones de un asunto homosexual),[17] se marcha a España donde vive dieciséis años y escribe la mejor parte de su obra. Regresa pobre a Chile en 1934, se dedica a revisar inéditos preparando sus obras completas, y ocupa insignificantes puestos de gobierno que le consiguen amigos. Al comienzo se lo recibe con entusiasmo, como el "hermano errante" (¿acaso errado?) de las letras chilenas, pero pronto deja de ser objeto de celebración: "Aunque tan buen administrador de su renombre, sugestionador, magnetizador, hipnotizador, no pudo D'Halmar en Chile impedir la paulatina disminución del prestigio en que lo envolvía la distancia. *La presencia real* [...] *lo limitaba*".[18] En 1942 se le otorga el flamante Premio Nacional de Literatura pero nadie se acuerda de invitarlo a la ceremonia. Muere en 1950.

El prestigio que brinda la distancia (y que el autor cultiva con paciencia) no es solo el del eterno viajero, animado por ansias indeterminadas sino, muy precisamente, el del viajero

[16] Ramon L. Acevedo, *Augusto D'Halmar, novelista: Estudio de "Pasión y muerte del cura Deusto"*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1976, p. 35.

[17] Hernán Díaz Arrieta, *Los cuatro grandes de la literatura chilena del siglo* XX, ob. cit., p. 33.

[18] Ibíd., p. 3. Subrayado mío.

exótico, exponente del orientalismo eurocéntrico en su versión francesa, la más accesible en América latina.[19] Las frecuentes referencias de D'Halmar al Medio y Lejano Oriente, su supuesta familiaridad con el mundo árabe y, en general, el contacto del que se jacta con culturas a las que el chileno y el latinoamericano medio tenían escaso acceso, le ganaron una sólida reputación como una suerte de Pierre Loti sudamericano. Pero si todo orientalismo es cosa mental, el de Loti se vio avalado por un sostenido desplazamiento geográfico a través de los años como oficial de la marina mercante francesa. Por el contrario, los viajes de D'Halmar son más modestos: su orientalismo parece adoptado de golpe, con la fuerza de una conversión religiosa, en el viaje que lo llevó a Asia vía Inglaterra, Francia y Egipto, en 1907. Exotismo traducido, adquirido más en lecturas de Loti (con quien D'Halmar creía tener más de un gusto en común y cuya presencia casi-mística en su vida y obra describe más de una vez)[20] que por experiencia directa, el orientalismo de D'Halmar tiene características particulares. Directamente evidente en textos inspirados por sus viajes a Egipto y la India, como *Nirvana*, *Mi otro yo* y *La sombra del humo en el*

[19] "La literatura colonial francesa constituye un desagradable tejido de clichés: tipologías fisionómicas y caracterológicas del romanticismo, fantasías sexuales racistas, e imágenes detenidas, como tarjetas postales que se barajan al azar de marcos culturales indiscriminados, de sujetos nativos: negros, cobrizos, mestizos, asiáticos, árabes, kabiles, moros, turcos, beduinos, islámicos, bizantinos" (Emily Apter, "Female Trouble in the Colonial Harem", en *Differences* 4, 1, 1992, p. 207.

[20] Abundan las referencias directas a Loti en la obra de D'Halmar. Véanse "Alrededor de Loti" y "Año Nuevo en Constantinopla", en *Antología de Augusto D'Halmar. El hermano errante*, ob. cit., y también "Navidad en el mar" y "La vaga fecha", en *Nirvana. Viajes al Extremo-Oriente*, Barcelona, Editorial Maucci, s.f.

espejo, no se basa en geografías precisas ni depende estrictamente del lugar. De hecho, podría decirse que la primera ficción orientalista que escribe D'Halmar es *Gatita*, novela corta donde el autor expone la que sería la relación erótica preferida en su obra, el amor entre un adulto con autoridad y un niño colonizado y sexualmente ambiguo. Si bien la novela transcurre en el Perú, se trata de un Perú notablemente "oriental", un pueblito que "lo mismo pudiera ser de la Palestina, o bien que aquel caserío estaba en Mahé, de Indias, o en Djibuti, del África"; un pueblito donde "la cal de los muros parecía tan brillante como en un arrabal de la Casbah", y donde los habitantes mestizos exhiben "esa lasitud plañidera que han dejado los árabes en España y los españoles en América".[21] Este orientalismo desplazado y fluctuante encuentra su expresión más lograda en *Pasión y muerte del cura Deusto*, la novela que escribe D'Halmar desde y sobre ese otro país árabe que es España, donde se reclama *lo hispano* y, a la vez, se lo subvierte.

*

Se dice que a D'Halmar le gustaba disfrazarse, aun antes de transformarse en "D'Halmar". Parece haber preferido los trajes sueltos, las capas: "Augusto permanecía durante el día vestido solo con su camisón de dormir, lo que le daba cierta semejanza a joven faquir musulmán", escribe Santiván al evocar la época de la colonia tolstoyana, cediendo a su vez a la tentación orientalista.[22] En "Pequeños pensamientos del destierro", al comentar su necesidad de "mudar de disfraz", observa D'Halmar: "No es un pueril exotismo de jugar al

[21] Augusto D'Halmar, *Antología*, ob. cit., pp. 174, 176 y 182.

[22] Fernando Santiván, *Memorias de un tolstoyano*, ob. cit., p. 1401.

mameluco lo que me ha hecho insistir en mi tocado oriental, y si lo llevo es para conjurar no sé qué obscura suerte de la cual apenas si me atrevo a ocuparme".[23] D'Halmar parece haber gustado particularmente de sombreros y tocados "autóctonos". Refiriéndose a sí mismo en tercera persona, declara a un imaginario entrevistador: "Se sabe que ha llevado el fez osmanlí en el Oriente de los sultanes y en el Extremo Oriente el turbante hindú, que en España gasta capa y sombrero cordobés en Andalucía".[24] Llamo la atención sobre los tiempos verbales: vestirse de "oriental" está en pretérito, vestirse de "español", en presente, el segundo disfraz prolonga el primero, sin solución de continuidad. Cabe preguntarse: ¿el disfraz de "español" de D'Halmar también responde a la necesidad de "conjurar no sé qué obscura suerte de la cual apenas si me atrevo a ocuparme"? ¿Qué es España para D'Halmar?

D'Halmar evoca su decisión de mudarse a España, el país en el que, después de Chile, viviría más tiempo, en términos significativos:

> Y yo que, menos previsor que las bestias y hasta las alimañas, no tenía ni una madriguera que pudiera llamarse hogar, ni un simple agujero que me sirviera de patria, yo a quien no esperaba nadie en ninguna parte y que no poseía sino todo el mundo y toda la vida, el pabellón unitario de los cielos y la desolada libertad de ser un hombre de doquiera, deseé limitarme, recluirme casi en algún punto que me fuere propicio. [...] Entonces pensé en España.[25]

[23] Augusto D'Halmar, *Nirvana*, ob. cit., p. 106.

[24] Augusto D'Halmar, *Antología*, ob. cit., p. 234.

[25] Ibíd., p. 222.

Y agrega: "[M]oralmente me he rehecho o, por ser más exacto, me ha rehecho moralmente España. Porque dentro de ella me he puesto en paz conmigo".[26]

España es lugar de restauración moral y de renovación personal, donde D'Halmar –a quien le gustaba recalcar su vocación por el cambio y la autofabricación– se refacciona o, como escribe literalmente: *Me he rehecho.* Este refaccionamiento, marcado en un nivel por la capa y el sombrero andaluz, va acompañado por un deseo de estabilidad totalmente atípico en quien más de una vez dijo preferir el movimiento, la falta de límites, las identidades fluidas.[27] Es obvio entonces que, sea cual fuere el papel del orientalismo en la construcción que hace D'Halmar de España –y por cierto lo tiene–, ese orientalismo va acompañado por una retórica de búsqueda no solo moral sino nacional: el yo refaccionado se instala en una orientalizada patria renovada.

El recurso a la noción de España como patria es, como he indicado, parte importante de una reflexión hispanoamericana en torno a los orígenes. D'Halmar no solo está al tanto de la carga ideológica de esta empresa, la recalca en sus escritos: "Al evocar la patria ideal que recuperé, yo, el expatriado de todas, es de nosotros y de mí mismo que me ocupo, de la raza inmanente, del pasado común, del porvenir que nos preocupa y cuya gestación fermenta en cada uno y en todos",[28] noción que repite en escritos periodísticos de la época.[29] En su reseña

[26] Ídem.

[27] A la pregunta "¿Qué le abruma?" que se hace D'Halmar al entrevistarse a sí mismo, responde: "La obsesión del yo y del nombre específico. La imposibilidad de anegarme y disolverme [...]" (Augusto D'Halmar, *Antología*, ob. cit., p. 238).

[28] Ibíd., p. 222.

[29] Durante su estancia en España, D'Halmar es colaborador asiduo del periódico *Informaciones*. Entre 1925 y 1928, escribe con regularidad para

de *Un chileno en Madrid*, novela de su compatriota Joaquín Edwards Bello, alaba al autor por esa "idea fija de criollo que, por amor a su tierra de porvenir, vuelve hacia la del pasado, como quien remonta al manantial y advierte, no solo que no está exhausto, sino que es más puro que el restante curso de agua".[30] Y sin embargo es en esa misma España, vuelta fantasmática casa familiar, en ese *lugar común* hispánico, donde D'Halmar sitúa su ficción más explícitamente homoerótica. Es como si, luego de haberse desarraigado de Chile y optado por una vida errante, orientalizándose en el curso de su deriva, D'Halmar necesitara repensar *lo hispano* al igual que otros hispanoamericanos, pero en sus propios términos. Esos términos precisos –esto es, la proyección del homoerotismo en el corazón mismo de la patria, cuestionando así convenciones hispánicas acerca del género– atestiguan desde luego las limitaciones de esa misma patria y el precario lugar que D'Halmar ocupa en ella.

Como *El embrujo de Sevilla* de Carlos Reyles, la novela de D'Halmar transcurre en Sevilla. A diferencia de Reyles, "creyente fervoroso en las virtualidades de aquella tierra bravía y soñadora",[31] quien sitúa su anécdota heroica en el siglo XIX, D'Halmar ubica la suya plenamente en el siglo XX, logrando el exquisito malestar de ciertas descripciones de Roma de D'Annunzio (pienso sobre todo en *Il Piacere*) provocado por el contacto entre dos mundos, el pastoril y el tecnológico: el niño montado en burro junto a la Hispano-Suiza. La novela

La Nación de Santiago, contribuyendo con artículos esencialmente descriptivos sobre España que luego publica en un volumen titulado *La Mancha de Don Quijote* (1934).

[30] Joaquín Edwards Bello, *Recuerdos de un cuarto de siglo*, Santiago, Zig-Zag, 1966, p. 500.

[31] Carlos Reyles, *El embrujo de Sevilla* (1922), Montevideo, Editorial Kapelusz, 1980, p. 10.

narra la historia de un cura vasco quien, desconsolado porque su mejor amigo del seminario se casa con su hermana –situación, como se vio, habitual en D'Halmar–, pide ser trasladado a una parroquia lejana y termina en Sevilla.[32] Allí conoce a Pedro Miguel, "El *Aceitunita*", gitanillo de origen morisco y judío que lo orienta en el mundo andaluz. Miembro del coro de la iglesia, monaguillo, acaba siendo –como los adolescentes en *Gatita* y *La sombra del humo en el espejo*– objeto de un amor que el cura se niega a aceptar. La anécdota se estructura según dos líneas: la resistencia de Deusto a admitir la existencia de este amor que todos reconocen pero que nadie nombra, y el descubrimiento que hace el adolescente de su propia belleza y de su poder de seducción. Sem Rubí, decadente pintor judío en cuya caracterización hay más de un eco de *El retrato de Dorian Gray*, logra que el muchacho le sirva de modelo, a la vez que lo inicia en el mundo del flamenco, los toros, la vida fácil y la ambigüedad sexual. Cuando el muchacho,

[32] El bovarismo místico que comparten los dos seminaristas no puede sino recordar la apasionada relación entre D'Halmar y Santiván en la colonia tolstoyana. El pasaje merece ser citado *in extenso*:

"[C]oncluirían su carrera, y, como Pedro María Alday, el otro, era huérfano, la madre y la hermana de Iñigo Deusto constituirían el hogar de los jóvenes; llenarían su ministerio sin separarse, harían mucho bien, su común afición por la música contribuiría a vincularlos y llevarían a cabo cosas muy bellas [...] Todo bajo esta lámpara tutelar que ahora, acá en Sevilla, esclarecía dulcemente los rasgos de otro Pedrucho más joven y de un envejecido Deusto.

"[...] Pero vino a morir la madre, y un día Pedro María hubo de confesar a Iñigo su amor por su hermana, que le impediría pronunciar sus votos; entraría, pues, en la familia, solo que de cuán distinto modo! Y Deusto comprendió que no eran únicamente sus proyectos infantiles los que salían heridos de muerte por esta trivial materialización, sino qué sé yo qué recóndito pudor, qué ideal imposible de perfección.

"No habían vuelto a verse casi con los jóvenes esposos" (Augusto D'Halmar, *Pasión y muerte del cura Deusto* [1924], Santiago, Nascimento, 1969, p. 39; en adelante, las citas en el texto remiten a esta edición).

cansado de esa vida, regresa a Deusto, ya consciente de los sentimientos que lo unen al hombre mayor, se da el reconocimiento recíproco: "Entonces comprendieron los ojos negros y los ojos verdes, que nunca se habían mirado hasta entonces. Y era delicioso y a la par terrible. Quien haya mirado una sola vez así en la sombra, no debiera volver a ver la luz" (p. 200).[33] El joven decide partir, dándose cuenta de que "lo nuestro" carece de futuro: "me voy sobre todo porque 'lo nuestro', como me lo hizo usted sentir anoche, no podía ya prolongarse" (p. 219). Entonces, en una memorable escena de estación, el cura, luego de rechazar la invitación del joven a acompañarlo a Madrid para comenzar juntos una vida nueva, se arroja a las vías y se deja arrollar por el mismo tren en que se va el muchacho. La escena sin duda debe bastante al maestro en que se inspiró D'Halmar para su *colonia tolstoyana*. Curiosamente, este recurso Anna Karenina cierra otra novela hispanoamericana de la época que también reflexiona sobre lo hispano, el linaje y el homoerotismo: me refiero a *El ángel de Sodoma* (1929), del cubano Hernández Catá. El protagonista de esa novela, tan culpabilizado y desesperado como el cura de D'Halmar (y además patologizado por un prólogo de Gregorio Marañón), se arroja a las vías del metro de París antes de consumar un amor que lo culpabiliza y que deshonra a su familia.

Como novela homosexual, *Pasión y muerte del cura Deusto* pertenece sin duda a la modalidad trágica: hay mucha angustia, mucha indagación interior, mucho nombrar-sin-nombrar –"¿Cómo permanecer aquí, donde todos dicen que somos... lo

[33] D'Halmar se detiene con frecuencia en la mirada entre hombres. Para dar otro ejemplo, de *Pasión y muerte*: "[E]n ese momento, una chispa pareció recorrerle y se quedaron fijos sus ojos, porque acababa de recoger la mirada de Deusto clavada en él, desde la galería. Titubeó un momento, y con una voz dolorida improvisó la última endecha, que no se dirigía sino a él" (p. 163).

que no somos?" (p. 221)–, mucha vergüenza y un suicidio al final. Este suicidio permite medir, de hecho, la distancia entre esta novela y las ficciones homoeróticas que ya lleva escritas D'Halmar. *Gatita* y *La sombra del humo en el espejo* son textos básicamente elegíacos que celebran una pederastia principalmente platónica;[34] evitan el conflicto abiertamente homosexual y terminan no con muertes sino con separaciones.[35] En cambio, *Pasión y muerte*, como otros relatos de *Los alucinados* donde el conflicto homosexual se hace patente (aunque permanezca innombrado), termina forzosamente en muerte, con el homosexual en papel de víctima sacrificial. Sería anacrónico pedirle a un escritor latinoamericano de los años veinte un tratamiento diferente del tema.[36] Pero además, el desenlace permite a D'Halmar apuntar a lectores distintos (e ideológicamente diversos). En este sentido es revelador su tratamiento ambiguo del *Aceitunita*. A veces se describe al

[34] Elijo considerar *Gatita* ficción homoerótica a pesar del hecho evidente de que el personaje homónimo es una niña. La composición que hace D'Halmar del personaje, la manera en que recalca su androginia, llamándola "una niña, un niño", y comparándola con un paje, la evocación de caricias sensuales y la carencia de escenas de amor heterosexual (se supone que la niña es amante del narrador), el paralelo explícito que establece D'Halmar entre Gatita y Zahir, el joven sirviente árabe de *La sombra del humo en el espejo*, justifican, creo, mi lectura.

[35] De hecho, *Sombra del humo en el espejo* termina con una separación prácticamente idéntica a la del episodio de Athman en *Si le grain ne meurt* de André Gide.

[36] Solo se me ocurre un texto latinoamericano de la época donde la homosexualidad, una vez descubierta, no culmina en violencia o en muerte. Pienso en el sorprendente final de "Marta y Hortensia" de Enrique Gómez Carrillo (en *Almas y cerebros*, París, Garnier, 1919). El hecho de que el relato trate de lesbianas (homosexuales menos amenazadoras y no enteramente "catalogadas" en el imaginario latinoamericano del momento) acaso explique el final relativamente innocuo.

muchacho como una calculadora "viborilla", atribuyéndole "la precocidad felina de los bohemios" (p. 41); otras, como un ser cariñoso y honesto. Es como si el libro contara con dos comunidades de lectura y dos recepciones distintas, la una enjuiciadora, de lectores que necesitan ver al homosexual como viborilla y por ende portador de desgracia, la otra simpática, cómplice, de lectores entendidos que practican una lectura "entre nos" y se identifican con el desenlace patético.[37]

Lo que me interesa aquí es ver qué lugar ocupa este fracasado romance homosexual dentro de la nueva patria de D'Halmar. Porque España, para D'Halmar, es una fabricación infinitamente más compleja que la que proponen otros hispanoamericanos, Larreta o Reyles, digamos, arqueólogos literarios cuya recuperación de *lo hispano*, macerado en ideologías conservadoras es, aunque no carente de piruetas conceptuales, relativamente simple. En cambio, la España de D'Halmar es un mapa de geografías, ideologías y deseos encontrados. El protagonista de la novela viene del norte, región convencionalmente mitificada dentro del imaginario hispano como bravía, heroica, económica y étnicamente "pura".[38] El país vasco es el *allá* de la novela, la norma que pauta las costumbres y las conductas, por comparación insuficientes, del *aquí* donde

[37] Julio Orlandi Araya y Alejandro Ramírez Cid resumen la recepción de la novela en Chile con términos típicamente patológicos: "Contradictorios en extremo resultan los juicios críticos en torno al sentido vital de *Pasión y muerte del cura Deusto*. Oscilan desde la interpretación de la obra como un capítulo autobiográfico de un invertido frustrado, hasta la teoría del hipersensible sexualmente introvertido que busca en la debilidad –Zahir, Gatita y el Aceitunita eran unos simples niños cuando él los conoció– la satisfacción platónica de las más variadas tendencias". Julio Orlandi Araya y Alejandro Ramírez Cid, *Augusto D'Halmar. Obras, estilo, técnica*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1959, p. 23.

[38] Véase en este libro el capítulo "Semilla patriótica".

transcurre la acción: Sevilla, lugar de cruce por excelencia, no solo primer puerto hacia América, brecha por donde fluye España hacia las colonias, sino lugar de diversidad étnica e hibridez cultural, de ambigüedad y de mezcla.[39] El *Aceitunita* proviene de madre gitana y de padre judío, mezcla que, no por azar, se considera transgresiva: "La madre de Pedro Miguel, ya viuda y con un hijo casi hombre, ese sí, gitano por todos cuatro costados, había vuelto a unirse con un judío, y este y ella convivieron estupefactos de violar sus respectivas supersticiones" (p. 40). Mezcla marginal por excelencia, el muchacho tiene cutis moreno, pelo castaño, ojos improbablemente azules (o verdes, según qué página se lea). Es un "churumbelo que, circunciso y todo, balbuceaba letanías a la virgen cristiana" (p. 41), y que, cuando canta el Angelus, "conservaba algo de islamita; la voz de un neófito-efebo, ambigua, y por lo mismo, de un misterioso encanto" (p. 33). De pie junto a una ventana, El *Aceitunita* parece "aquel efebo andaluz que un califa cordobés llamara *Espada*, porque sus ojos, decía, le habían traspasado el corazón" (p. 135). La orientalización se extiende a la ciudad misma, sus edificios, memorablemente evocados en el calor de la siesta:

> La añoranza con que el vasco recordaba reiteradamente su Vasconia podía ser una advertencia de su instinto. La canícula había inflamado el zafiro del cielo de Sevilla hasta hacer de él un carbunclo; las palmeras no daban sombra, las fachadas blancas reverberaban, la calle de Sierpes estaba cubierta por velas de buque. El África había atravesado el Estrecho y, por Algeciras, se había metido de rondón en sus antiguas dependencias. Una brasa oculta en el minúsculo pebetero de las amapolas parecía tostar chirriando su opio; los claveles destilaban almizcle; las rosas chorreaban vainilla; pero trascendía sobre todo a miel, como si los panales se hubiesen fundido; y debían de ser las abejas sin colmena las que producían ese aturdidor murmullo que, como el de las olas en los caracoles marinos, tal vez no estuviese, a la postre, sino en los oídos de los que sufrían esta insolación.
>
> Los patios, bajo sus tiendas de lona, con sus hamacas de esparto, eran como cubiertas entoldadas de navíos durante la travesía del Mar Rojo; el propio caño de agua se amodorraba; y con las persianas corridas, en la penumbra sofocante de las habitaciones estucadas, y embaldosadas, muchas veces de azulejos, trataban los moradores de atrincherarse contra aquel asedio equinoccial [...] (p. 45).

Así como D'Halmar se disfraza con capa y sombrero cordobés en Andalucía, también sus personajes se visten, se travisten y se desvisten con sorprendente frecuencia. Pedro Miguel, cuyo apodo, El *Aceitunita*, ya presenta, como al descuido, un cruce de géneros, se disfraza de Niño Jesús para la procesión pascual de Deusto; de árabe para el baile de carnaval que da el poeta Giraldo (figura sombría a quien se compara explícitamente con Dorian Gray); de gitano cuando baila flamenco por primera vez en el teatro. Por su parte, el cura vasco, patéticamente empeñado en mantener límites, intenta disfrazar al sur de norte, corregir la "musulmana tolerancia" (p. 16) simplificando las ceremonias religiosas, despojando la iglesia de ornamentos y, como de paso, prohibiendo la entrada a las mujeres que previamente se ocupaban de adornar con exceso

[39] Como escribe James Fernández: "A lo largo de los siglos dieciséis y diecisiete la ciudad fue alabada tanto como censurada por su diversidad y promiscuidad. 'Una nueva Babilonia' era epíteto habitual para Sevilla; Santa Teresa, entre otros, llamó a la ciudad un 'infierno'". James Fernández, "The Bonds of Patrimony: Cervantes and the New World", en *PMLA* 109, 5, 1994, p. 978. Hay ecos evidentes de esa reputación en las descripciones de D'Halmar de la ciudad. Véase también más arriba, en "Semilla patriótica", la dudosa sexualidad que se atribuye al andaluz en la Argentina.

la iglesia.[40] La casa parroquial se disfraza de Algorta, espartano lugar de origen: "los objetos habían tomado un vago aspecto de *allá* [...] y en el fondo, el cura Deusto esperaba ver extenderse esta transformación hacia otras cosas" (p. 16). Pero el vestir, desvestir y travestir también funcionan en dirección opuesta. Cediendo a los ruegos de su protegido de que vayan juntos al circo, Deusto troca la sotana norteña por el traje de señorito meridional: "A la luz de una bujía, frente al pequeño espejo, un esbelto señorito, vestido de negro, se arreglaba el lazo de la corbata, y cuando, tomando la boina y la capa, se encontraron fuera, el gitanillo no podía hacerse a la idea que ese su acompañante joven y airoso era el adusto sacerdote que él había tenido siempre por viejo" (p. 122).

Solo cabe conjeturar las razones por las cuales D'Halmar eligió Sevilla para repensar *lo hispano* y no, digamos, Castilla (donde *lo hispano* ya se había pensado y se estaba pensando por parte de los españoles mismos). Quizás fuera un homenaje a la *espagnolade*, la aceptación de la vieja y exitosa receta: *Pasión y muerte* remite inevitablemente a la *Carmen* de Mérimée, hasta en sus atribuciones étnicas: el deseante es vasco, el objeto de deseo, andaluz; el norte es económico y reprimido, el sur es derrochador, equívoco, e indigno de confianza. O quizás, al elegir Sevilla, ciudad abierta a América, D'Halmar invertía el gesto español de colonización, sometiendo a esa *madre patria* que acababa de redescubrir a la mirada desfamiliarizadora del orientalismo, transformando así el lugar fundacional de la empresa imperial en lugar baratamente exótico. ¿O se trata acaso de algo diferente?

[40] La única figura femenina que permanece en la casa parroquial es la fiel ama de llaves, figura tutelar que ya ha aparecido, en otro avatar, en *Gatita*. No por casualidad, se llama Mónica, como para acentuar su santa devoción materna.

Quisiera volver por un momento a la noción de "lo nuestro", expresión presente en más de un momento de mi texto y cargada de connotaciones muy diversas. Para Manuel Ugarte, en el epígrafe de este trabajo, la primera persona plural señala una comunidad de viajeros hispanoamericanos empeñados en "encontrarnos con nosotros mismos [...] para encontrar la nacionalidad superior"; para Vasconcelos, la primera persona plural ancla "nuestro" pasado hispánico; para D'Halmar, sirve para confirmar su recuperación de España: "es de nosotros y de mí mismo que me ocupo". Pero el uso que hace el *Aceitunita* del término –como en "me voy sobre todo porque 'lo nuestro' [...] no podía ya prolongarse" (p. 219)– apunta a una comunidad muy otra, no habitualmente presente en los procesos de organización nacional, una comunidad ya anunciada al comienzo del texto, con el uso emblemático de la primera persona. Cuando llega Deusto a Sevilla por primera vez se detiene inquieto ante La Giralda:

> [A] su imaginación de hombre del Norte chocaba como un símbolo esa *Fortísimma turris nomen Domina* que sugiere el vértigo y que no puede escalarse solo. Una voz viva y cantante vino a hacerle descender desde las alturas de su divagación.
> –*Subiremos juntos* –decidía el niño (pp. 9 y 10; subrayado mío).

¿Por qué entonces no ver el recurso de D'Halmar al orientalismo (un orientalismo cuya explotación colonialista no pretendo negar) como la única manera de crear un espacio para ese muy particular y secreto "lo nuestro"? ¿Por qué no ver la elección de Sevilla, de una Sevilla exótica, de castañuelas y de incienso, como manera de crear un espacio de diferencia muy visible –muy espectacular, muy cursi– donde decir lo que no puede decirse en la ficción hispanoamericana de la época: un espacio extra-ordinario donde la homosexualidad no solo "pasa" (aunque marginalmente) sino que puede

pasar a la ficción?[41] Esta forma de orientalismo, en *Pasión y muerte del cura Deusto*, no es por cierto, para citar de nuevo a D'Halmar, "un pueril exotismo de jugar al [español]" (o no solo eso), sino una necesidad cultural: una manera, sí, de conjurar "no sé qué obscura suerte de la cual apenas si me atrevo a ocuparme", de conjurarlo sacándolo a la luz, haciéndolo público aun cuando se lo disfraza, sacándolo de ese "abismo secreto" y privado al que lo condena Díaz Arrieta y adonde querría relegarlo la crítica. Al orientalizar la *patria*, D'Halmar logra *a la vez* manifestar el deseo homosexual en un "afuera" exótico y, con el mismo gesto, traerlo de vuelta a casa, una casa que los nacionalistas hispanoamericanos y defensores de la *hispanidad* latina y "pura" no reconocerían y menos aceptarían: "[L]os que sentimos el alma de la raza –escribe memorablemente Manuel Gálvez, recurriendo una vez más a nociones de 'lo nuestro'–, los que la hemos visto vagar en las callejuelas de las ciudades castellanas, miramos como cosas exóticas los arabescos de la Alhambra, los jardines del Generalife, todos aquellos encantos que nos muestran un pueblo *sensual y afeminado*. La España castiza, aunque

[41] Los modos de hacer que la homosexualidad "pase" en la ficción de los años veinte y treinta son, desde luego, contados. Alfonso Hernández Catá, en *El ángel de Sodoma*, la otra novela homoerótica a la que me he referido, cuida de presentar a su personaje como caso patológico, presentación favorecida por un prólogo de Gregorio Marañón y un epílogo de un *Dr.* Luis Giménez de Azúa que procuran medicalizar el texto y controlar su recepción. La orientalización elegida por D'Halmar, si bien problemática, es menos homofóbica. Que el deseo homosexual solo puede manifestarse dentro de lo exótico es evidente en toda la ficción de D'Halmar. Aun aquellos relatos que no transcurren en lugares exóticos sufren una vuelta de tuerca distanciadora. En "Valerio Dux", por ejemplo, relato de *Los alucinados* que transcurre en París, el niño andrógino del que se enamora el protagonista (y por quien se suicida) es de Bretaña, región construida en el cuento como alteridad exótica de la capital francesa.

vieja y ruinosa, la llevamos dentro; la España africana está muy lejos de nosotros".[42] D'Halmar añadiría: "No tanto".

En conflicto con construcciones de España como las de Gálvez, *Pasión y muerte del cura Deusto* problematiza una lectura unívoca, heteronormativa de *lo hispano*, llamando así la atención sobre el impulso represivo de todo discurso nacional hegemónico, discurso dentro del cual la diferencia sexual no podía, no debía –o no puede, no debe– caber: donde "lo nuestro" por cierto no puede prolongarse y termina, si no bajo las ruedas de un ferrocarril, entonces en el *closet* de la nación.

[42] Manuel Gálvez, "Las sombras de Taric", en Abdellah Djbilou (comp.), *Diwan modernista: Una visión del Oriente*, Madrid, Taurus, 1986, p. 258. Del mismo modo, a lo largo de *El solar de la raza*, Gálvez se empeña en negar la influencia árabe en España, incluso (por difícil que pareza) en Andalucía: "Hoy solo existe lo árabe en España como ruina arqueológica" y "En Sevilla, que suele ser considerada como una ciudad africana, lo árabe es insignificante" (Manuel Gálvez, *El solar de la raza* [1913], Buenos Aires, Ediciones Dictio, 1980, p. 240 y p. 249).

Secreto a voces:

traslados lésbicos en Teresa de la Parra

> Nunca he sabido su historia, si alguna tuvo; las historias de amor de las solteras que no murieron jóvenes y gloriosas [...] no interesan a nadie. La familia no las recuerda. Sobre el corazón pudoroso que se marchita con su secreto van cayendo los días como copos de nieve, y el secreto queda encerrado bajo la blancura del tiempo.
>
> Teresa de la Parra, *Influencia de las mujeres en la formación del alma americana.*

> Amaban la independencia y no amaban a sus pretendientes. Muchas cosas las unían.
>
> Jeannette Marks, *Gallant Little Wales*

> [L]a inexplicable presencia de lo no nombrado, el matiz que el oído adivina pero que no oye [...]
>
> Willa Cather, "The Novel Demeublé"

Al final de cada volumen de la colección de la Biblioteca Ayacucho de clásicos de América latina hay una cronología dividida en tres columnas: la de la izquierda está reservada a la vida del autor, la del medio, a acontecimientos nacionales y continentales, y la de la derecha, a acontecimientos ocurridos en lo que se denomina, con toda ingenuidad, "el mundo

exterior". La columna de la izquierda suele tener menos material que las otras, obviamente porque suceden más cosas en el mundo, ya "exterior" ya "interior", que en la mera vida de un individuo. Aun así, la columna personal dedicada a Teresa de la Parra, en la edición de Ayacucho de su *Obra*, está singularmente vacante. No hay ni una entrada entre la fecha de su nacimiento y el año 1923, cuando deja Venezuela para establecerse en Europa; luego, desde 1923 hasta su muerte en Madrid en 1936 se documenta su vida con una parsimonia que bordea la miseria. La desigual cronología tripartita de Ayacucho parecería decirnos que, mientras en Venezuela, en América latina y en el "mundo exterior" sucedían muchas cosas, Teresa de la Parra apenas vivía.

La vida de un escritor puede carecer de acontecimientos notables y por lo tanto parecerle al biógrafo, o en este caso al compilador, no digna de ser contada. No es este sin embargo el caso de Teresa de la Parra, cuya sociabilidad era parte de su leyenda y cuya enfermedad, aun cuando la limitaba físicamente, le hizo llevar una de las existencias epistolares más activas que quepa imaginar. Y sin embargo el compilador de la Biblioteca Ayacucho evita hasta el relato superficial de estos *hechos*. Para comenzar, entonces, quiero examinar esa reticencia que atestigua de modo tan claro la columna casi vacía del volumen de Ayacucho y reflexionar sobre sus posibles causas.

Es verdad que los parientes de Teresa de la Parra no fueron generosos a la hora de ofrecer detalles biográficos específicos. También es verdad que la vida de Parra, como la de muchas escritoras latinoamericanas, se transformó rápidamente en leyenda, una leyenda que encubrió las lagunas más inquietantes de su vida, dio lugar a explicaciones más o menos satisfactorias de otras, y adaptó así la vida de Parra a un guión cultural aceptable. Una de las lagunas que más han intrigado a los críticos de Teresa de la Parra es, previsiblemente, la ausencia de una relación amorosa, o, como un crítico

pregunta de modo impaciente: "¿A quién amó realmente esta mujer?".[1] Vale la pena considerar, aunque más no sea brevemente, algunas de las respuestas que ofrecieron los críticos más preocupados por el asunto. Ramón Díaz Sánchez sugiere que a Teresa de la Parra "le faltó transitar caminos. Y entre estos el del amor [...]. Y en vez del amor lo que llega es la muerte".[2] La afirmación, evocativa de una vida joven interrumpida en la flor de su edad, a la Marie Bashkirtseff, carece de sentido cuando se refiere a Teresa de la Parra, quien murió después de todo a los cuarenta y siete años. Otro crítico lee la aparente ausencia de amor en la vida de Parra como resultado de una elección deliberada. Recurriendo al imperativo conyugal, a la vez que lo desplaza, reduce a Parra a un estereotipo –el "estar casada" con su escritura– tan cómodo para encasillar a la mujer soltera cuya sexualidad se prefiere ignorar. "Teresa escogió en favor de [la obra de creación] y renunció al matrimonio [...]. Por ello una vez escribió 'vivo como una monja frente al lago Leman, escribiendo' [...]. Fue una forma de amor".[3] La imagen de la monja escritora, tan evocadora de Sor Juana, sobre cuya presunta sexualidad, o carencia de esta, también se ha escrito mucho, es sin duda significativa. Pero hay aún otra conjetura por parte de los críticos: Teresa de la Parra sí habría amado a alguien, dice esta versión, y ese alguien era el ensayista ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide. La relación ha sido aclamada como decisiva por algunos y considerada menos significativa por otros, incluso por los familiares de la propia Parra.

[1] Rosario Hiriart, *Más cerca de Teresa de la Parra (Diálogos con Lydia Cabrera)*, Caracas, Monte Ávila, 1980, p. 61, nota 1.

[2] Ramón Díaz Sánchez, *Teresa de la Parra, clave para una interpretación*, Caracas, Ediciones Garrido, 1954, pp. 22-24.

[3] R. J. Lovera de Sola, "Un aspecto en la vida de Teresa de la Parra", en *El Nacional*, Caracas, 4 de diciembre de 1978.

En una entrevista de 1957 que propone una suerte de versión oficial, su hermana María declara sin entusiasmo que Zaldumbide "a [Teresa] no le disgustaba".[4] Frustrado en sus deseos de obtener datos más precisos, un crítico escribe:

> La existencia secreta de un admirador anónimo no ha sido ni admitida ni negada, lo que presenta una fantasmal caja de Pandora que ningún biógrafo ha conseguido abrir. Los encantos femeninos y la naturaleza romántica de Teresa eran innegables, y la reticencia de familiares y amigos a discutir aun la ausencia de amor en su vida ha sido pronunciada. Aquellos que simplemente desean entender mejor sus decisiones vitales tienen como única opción la de buscar respuestas en las páginas de *Ifigenia*.[5]

La afirmación es reveladora en más de un nivel. Primero, nos indica que es la *ausencia* de amor y no su *presencia* lo que preocupa a los críticos. Segundo, implica que indagar sobre esta vida es una empresa que conlleva riesgo, aun para los biógrafos deseosos de "entender mejor". La mención de la caja de Pandora, tan evocadora de la falta de control, la desgracia y, sobre todo, el error femenino, no es, propongo, del todo inocente: si la caja de Pandora ha permanecido sin abrir, esto se debe a que nadie ha querido realmente abrirla. Por último, la noción de que el estudio detenido de *Ifigenia*, texto de ficción de Parra, es la "única opción" que le queda al crítico como fuente sobre la vida de Teresa de la Parra plantea una pregunta inmediata, esto es: ¿por qué no buscar en otros lugares?

[4] Nélida Galanovic Norris, *A Critical Appraisal of Teresa de la Parra*, tesis doctoral, UCLA, 1980, citada en Rosario Hiriart, *Más cerca de Teresa de la Parra*, Caracas, Monte Ávila, 1980, p. 63, nota 2.

[5] Louis Antoine Lemaître, *Between Flight and Longing. The Journey of Teresa de la Parra*, Nueva York, Vantage Press, 1986, p. 55.

El insistente esfuerzo por descubrir, sin querer realmente descubrir, detalles de la vida amorosa de Teresa de la Parra (semejante al llevado a cabo en el caso de José Asunción Silva o en el de José Enrique Rodó) es un verdadero ejercicio de sobrecompensación en lo que atañe al género. Si bien los críticos no pueden decir *a quién* amó –o incluso *si* amó–, todos coinciden en que Teresa de la Parra era muy *femenina*. El entusiasmo con que se le asigna esta femineidad obligatoria oscila entre lo pornográfico y lo paranoico. Así, Arturo Uslar Pietri escribe: "Teresa de la Parra es una de las escritoras más femeninas. Nadie le excede en este don. *Ifigenia* es un libro mujer: atractivo, oscuro, turbador [...]. En su prosa hay frases, torpezas, simples adjetivos que son como una incitadora desnudez".[6] Por su parte, Carlos García Prada, en su introducción a las incorrectamente llamadas *Obras completas* de Parra, añade un giro defensivo: "Era franca y espontánea y eminentemente *femenina*; aunque conocía bien los principios técnicos y los ideales de las modernas escuelas literarias, Teresa desdeñaba la 'virilidad' de que tanto se ufanan otras escritoras contemporáneas. Su ideal era ver, sentir, obrar y escribir como mujer".[7]

Esta hipercorrección –no solo es femenina sino *no masculina*– señala, aunque sin nombrarla, aquella parte de la vida de Teresa de la Parra que todos, críticos y parientes, están ya borrando, ya negándose a enfrentar.

Propongo aquí otra lectura de Teresa de la Parra, sin querer imponer prejuicios naturalizadores –el necesario amor, la obligatoria feminidad– sobre un vacío vital que es

[6] Arturo Uslar Pietri, "*Ifigenia* de Teresa de la Parra", en Velia Bosch (comp.), *Teresa de la Parra ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1980, p. 79.

[7] Teresa de la Parra, *Obras completas*, Introd. Carlos García Prada, Caracas, Editorial Arte, 1985, p. 10. Cito en adelante según esta edición con la sigla *OC*.

resultado de la eliminación de datos incómodos, pero sin desatender tampoco el modo en que se efectúa esa eliminación por lo que tiene de revelador. Quiero mirar más de cerca esta vida truncada por la crítica (lo mismo habría podido hacer con Gabriela Mistral), apoyándome en la obra de Parra pero también en otros textos suyos, diarios y cartas selectas expurgados por, como suele decirse, "manos amigas" y, en alguna ocasión, las propias manos de la autora.[8] Quiero mirar más de cerca esta vida para reunir elementos que nos proporcionen *otra* Teresa de la Parra, que no necesariamente reemplaza a la primera, la de los registros convencionales, sino que la complementa. A diferencia de los críticos mencionados, no deseo llenar lagunas sino leer las lagunas mismas como espacios de resistencia, de provocación o también –cuando las lagunas son producto de la censura de los críticos– como espacios de vergüenza social.

La obra de ficción de Parra –escrita siempre en primera persona– está marcada en su totalidad por la inquietud del género, la disfuncionalidad familiar y el desasosiego físico.[9] En vida, Parra publicó tres textos: *Diario de una caraqueña por el Lejano Oriente* (1920), *Ifigenia (o diario de una señorita que se fastidia)* (1924), y *Las memorias de Mamá Blanca* (1929). Póstumamente se publicaron sus tres conferencias sobre "La importancia de la mujer americana",[10] selecciones

[8] Teresa de la Parra, *Obra*, Caracas, Editorial Ayacucho, 1982, p. 455. Cito en adelante según esta edición con la letra *O*.

[9] Sobre el cuerpo en la ficción de Parra, véase Elizabeth Garrels, *Las grietas de la ternura. Nueva lectura de Teresa de la Parra*, Caracas, Monte Ávila, 1986, especialmente "Los cuerpos problemáticos," pp. 43-54. Sobre la desazón provocada por el género en Parra, véase Doris Sommer, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

[10] *Tres conferencias inéditas*, prólogo de Arturo Uslar Pietri, Caracas, Ediciones Garrido, 1961.

muy recortadas de su correspondencia, y una igualmente irregular selección del diario que escribió durante los últimos seis años de su vida. Me ocuparé más adelante de estos textos póstumos; me detengo por el momento en los primeros tres.

Además de adoptar de manera sistemática la enunciación en primera persona, los tres textos imitan –sea como *diarios* o como *memorias*– la modalidad autobiográfica. Sin embargo, tal como el texto y la misma Parra, en su correspondencia, lo aclaran, se trata de un *efecto* autobiográfico, una máscara distanciadora que interrumpe todo proyecto de identificación. Hablando de su novela *Ifigenia*, Parra escribe:

> La verdadera autobiografía está en [el tono], no en la narración como cree casi todo el mundo [...]. Para hacer hablar en tono sincero y desenfadado a María Eugenia Alonso la hice la antítesis de mí misma, le puse los defectos y cualidades que no tenía, a fin, creía yo, de evitar que nadie pudiera confundirme con ella. [...] [N]adie ha sentido la transposición, han creído en la auténtica biografía y creo que es ahí en donde está el secreto del éxito de *Ifigenia*. El público adora las confesiones (*O*, p. 627).

Las tres autobiografías falsas de Parra permiten sacar algunas conclusiones. Primero, en su obra hay una fuerte tendencia a lo autobiográfico y, en paralelo, un impulso igualmente fuerte a contener esa tendencia por medio de estrategias de desplazamiento y transposición. Para Parra, la autobiografía directa inhibe; la autobiografía oblicua, en cambio, libera, permite la *impertinencia*. Segundo, el proceso de transposición en Parra recurre a la alteridad femenina, a la proyección sobre una "otra" especular en un acto de complicidad femenina. Tercero y cuarto juntos, esa *otra* de cuya vida se apropia el yo está emparentada con el yo narrador a través de lazos familiares o pseudo familiares: *Diario* reinscribe las cartas de una hermana de Parra; *Ifigenia* cuenta la historia de

otra mujer vista "de cerca" que, como vimos, es como su otro yo; *Memorias* reescribe la vida de una mujer con la que la narradora se siente estrechamente ligada por "misteriosas afinidades espirituales" (*O*, p. 315).[11] Pero, al mismo tiempo, esa *otra* especular funciona como el negativo de Parra, ilustrando un modelo de vida que solo permite la autodefinición por contraste. La protagonista de *Diario* es una mujer de clase media convencionalmente casada. La de *Ifigenia* termina capitulando a la presión social, casándose con un estereotipo de la fatuidad y el autoritarismo burgueses. La protagonista de *Memorias*, posiblemente la más cercana –en términos ideológicos– de Parra, está distanciada de ella por la edad y la idealización. Como en un juego de adivinanzas en el que el lector ávido –ese lector que "adora las confesiones"– es derrotado de antemano, el texto de Parra provoca incansablemente, tienta con la semejanza con el único objetivo de subrayar la diferencia.

Las escenas de voyeurismo o, mejor, de visión oblicua, abundan en Teresa de la Parra, escenas que en general involucran a dos mujeres. La más llamativa, por supuesto, es la escena del espejo de "María Moñitos" en *Memorias de Mamá Blanca*: la madre tratando de rizar el cabello lacio de su hija mientras la divierte con cuentos de hadas, la hija espiando el simulacro de feminidad que es su imagen en el espejo y exigiendo a la madre que cambie (es decir, que corrija) el final del cuento que le está contando. Quiero detenerme en otra escena tomada de la introducción a *Memorias*. Esta otra escena de voyeurismo –la narradora niña, entrando con sigilo y sin ser invitada en casa de Mamá Blanca, espiando detenidamente a la mujer mayor– es fundamental para la escena de escritura de

[11] Véanse excelentes reflexiones sobre la colaboración literaria femenina en Elizabeth Garrels, *Las grietas de la ternura*, ob. cit., pp. 134-136, y en Doris Sommer, *Ficciones fundacionales*, ob. cit., pp. 312-316.

Parra. Eludiendo la genealogía directa, en un acto de transmisión oblicua sostenido por la complicidad y las afinidades femeninas, esa misma niña hereda, años después, el "manuscrito misterioso" que Mamá Blanca escribió en secreto y no deja a sus herederos directos: "Escrito para [mis hijos y nietos], te lo legaré a ti. Léelo si quieres pero no se lo enseñes a nadie" (*O*, p. 321).

Siempre me ha llamado la atención la disparidad entre el tono conspiratorio de esta escena de transmisión de un secreto y el contenido mismo, relativamente inocente, de *Memorias*. No hay proporción entre los recuerdos infantiles que allí se narran y la *clandestinidad* que se atribuye a la escritura, la lectura y la diseminación del texto. Quiero proponer que Parra, por medio de uno de esos procesos de transposición y desplazamiento frecuentes en ella, está diciendo, desde luego, otra cosa. Al resaltar lo que es secreto, clandestino, conspiratorio, en el umbral, por así decirlo, de un texto ideológicamente inocuo, ofrece claves de lectura no tanto para *Memorias* sino para su estrategia literaria en general: invita a la lectura suspicaz, a la decodificación de una obra y sobre todo de una vida que permanentemente bordea lo indecible. Y, al elegir una narradora que, no acatando el pedido de la autora de las memorias, hace público el texto y revela su presunto "secreto", Parra ofrece un modelo para el lector, invitándolo a un acto de traición necesaria para que eso que no se dice pueda nombrarse: "Lo único que considero bien escrito [...] es lo que no está escrito, lo que tracé sin palabras, para que la benevolencia del lector fuera leyendo en voz baja" (*OC*, p. 1965). Estas palabras de Teresa de la Parra guían mi propia lectura: lo que puede rastrearse sin palabras –o lo que ha sido intencionalmente obliterado por otros– sin embargo *está allí*, para que lo descubra el lector cómplice convocado por Parra.

Si la homosexualidad en la literatura latinoamericana resulta incómoda, el lesbianismo en particular causa serios problemas a los críticos. El lesbianismo de Gabriela Mistral, por

ejemplo, ha sido durante años secreto a voces, es decir, secreto cuya función, para citar a David Miller, "no es esconder algo sino esconder que se está al tanto de ese algo".[12] Sin embargo, la imagen, pulida hasta la perfección casi marmórea, de la pedagoga célibe y madre espiritual de América latina, en duelo permanente por la muerte de un novio que se suicidó en la juventud –imagen con la que la misma Mistral, como se sabe, colaboró asiduamente–, hasta el día de hoy obstaculiza lecturas más complejas y variadas de su vida y obra.[13] Si Teresa de la Parra no padeció un condicionamiento hagiográfico similar que la redujera a una leyenda sin costuras, esto se debe a que en cierto sentido no era necesario hacerlo: a diferencia de Mistral, Parra no fue figura pública ni política sino, para el lector medio, simplemente una "señora que escribe", anotando impresiones mientras lo pasaba bien en París. Sin embargo, la ansiedad demostrada por parientes, amigos y críticos, el afán por expurgar sus diarios y cartas, revela la misma necesidad de esconder, o traducir a un guión aceptable, que en el caso de Mistral. Yo poco sabía de la vida personal de Parra, pero la lacónica biografía de la edición de Ayacucho, los cortes que padeció su escritura, y sobre todo el *resto* que perdura por descuido de los censores, me han revelado más de lo que cualquier declaración directa podría haberme dicho.

Los cortes brutales afectaron en particular el diario de Parra, escrito entre 1931 y 1936. Se trata de un diario cuya existencia fue negada durante años por la familia, aun cuando un crítico, Ramón Díaz Sánchez, que había logrado leerlo entero,

[12] David A. Miller, *The Novel and the Police*, Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 205 y 206.

[13] Con excepciones, notablemente la de Licia Fiol Matta en su notable *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

lo había citado *in extenso* en su libro de 1954 sobre la escritora. Solo años más tarde, en el mencionado volumen de Ayacucho de la *Obra* de Parra, se publican algunas entradas aisladas de ese diario. Para dar solo un ejemplo del trabajo sistemático de borrado y revisión al que fue sometido el texto, propongo a continuación la siguiente comparación. Primero, cito la entrada del diario que corresponde al 21 de enero de 1936, tal como la transcribe Díaz Sánchez (y tal como se encuentra en el archivo de Parra en la Biblioteca Nacional de Caracas). Luego, la entrada correspondiente al mismo día tal como aparece citada en la edición de Ayacucho:

> Pienso durante un rato en la felicidad del hedonismo y del ideal epicúreo del que puedo gozar en lo que me queda de vida, sobre todo al lado de Lydia cuyas circunstancias como a mí se lo permiten: como yo, se siente mal entre la gente y encuentra su bienestar en la independencia y la soledad.[14]

> Pienso durante un rato en la felicidad del hedonismo y del ideal epicúreo del que puedo gozar en lo que me queda de vida sobre todo si las circunstancias me lo permiten: yo me siento mal entre la gente y encuentro bienestar con la independencia y soledad (*O*, p. 464).

Lo que debe volver al dominio de *lo no dicho* no es solamente la presencia de la antropóloga cubana Lydia Cabrera en la vida de Teresa de la Parra, sino también el hecho de que Parra deseaba compartir con ella "lo que me queda de vida". Si la presencia de Cabrera no ha sido completamente suprimida del

[14] Ramón Díaz Sánchez, *Teresa de la Parra, clave para una interpretación*, ob. cit., p. 180.

diario, ha sido reducida a una posición puramente auxiliar.[15] La mujer a la que Parra, jugando con su apellido, llamaba "Cabrita"; con la que tenía una relación alabada por Gabriela Mistral (que sí *entendía*) por su "calidad de eternidad";[16] que compartió la vida de Parra durante sus últimos cinco años, acompañándola de sanatorio en sanatorio en busca de una cura siempre inalcanzable hasta su muerte en Madrid; a quien Parra dejó sus pertenencias más preciadas; quien, rompiendo con las convenciones, asistió al entierro de Parra mientras las "mujeres de la familia" permanecieron en sus casas;[17] quien, tras la muerte de Parra, recurrió a una médium para contactar a su amiga (con éxito, sostenía):[18] esta mujer, gracias a los cortes perpetrados en el diario, queda desplazada, reducida a ser una mera circunstancia en la vida de la escritora. Aunque a Lydia Cabrera no se la suprime del todo de las versiones que los críticos proponen de Teresa de la Parra, se la limita (las pocas veces que sí se la menciona) al cliché: es la cariñosa "buena amiga".

Las cartas de Teresa de la Parra a Lydia Cabrera cuentan, por supuesto, otra historia. Publicadas solo en 1988, tras fracasados intentos previos,[19] documentan, aun con sus

[15] Otra supresión que muestra a qué extremos ridículos llega la paranoia de los editores. Parra escribe al pasar en su diario: "Lydia saca de la caja de libros un paquete de cartas. Casi todas año 29. Lectura establece entre las dos dulce corriente añoranza y nos sentimos muy unidas". La entrada ha sido suprimida de la edición de Ayacucho.

[16] Rosario Hiriart (comp.), *Cartas a Lydia Cabrera (Correspondencia inédita de Gabriela Mistral y Teresa de la Parra)*, Madrid, Ediciones Torremozas, 1988, p. 44. Cito en adelante según este texto con la letra *C*.

[17] Rosario Hiriart, *Más cerca de Teresa de la Parra*, ob. cit., p. 116.

[18] Ibíd., p. 70.

[19] En su prefacio a las *Cartas*, Hiriart describe la reticencia de Cabrera y su compañera de entonces, María Teresa de Rojas, a publicar las cartas de

cortes y sus hiatos, la importancia del vínculo. Es necesario un mínimo contexto para explicar la dinámica de esta correspondencia y, en verdad, de la relación. Lydia Cabrera conoció a Teresa de la Parra en 1924, cuando esta hizo escala en La Habana camino a Venezuela.[20] Tal como recuerda Cabrera: "Le conté que trabajaba para independizarme, tener fortuna propia e irme a París a pintar y estudiar. Como entonces parecía aún más joven de lo que era, las actividades y proyectos, el 'plante' –como se decía en Cuba– de aquella chiquilla la divirtió mucho. Me animó a realizar mis proyectos y me dio su tarjeta para que la buscase en cuanto llegase a París. Yo le di la mía y agradecida

Parra en el primer libro de Hiriart sobre Parra, *Más cerca de Teresa de la Parra*. Solo después de la muerte de Titina Rojas, Cabrera cedió y aceptó publicarlas en memoria de Teresa y Titina (*C*, p. 33). Las cartas que publica Hiriart llegan a sus manos ya con ciertos cortes: "Nótese que hay ocasiones (en las de Teresa) en que faltan páginas; suponemos que pertenecen a contextos más amplios. El resto llega a mis manos escritas a máquina por María Teresa de Rojas, quien antes de su muerte revisó parte de este material con la colaboración de Mercedes Muriedas, secretaria de Lydia desde los años de La Habana. En estas encontramos iniciales de nombres propios *y se ve que algunos párrafos han sido suprimidos*" (subrayado mío). Además de las cartas de Parra a Cabrera, el libro de Hiriart contiene ocho cartas de Gabriela Mistral, las primeras dos dirigidas a Parra y a Cabrera juntas, las otras seis, escritas después de la muerte de Parra, dirigidas a Cabrera. Me interesa en particular la primera de esas cartas, publicada anteriormente en dos ocasiones, primero por Lydia Cabrera (*Siete cartas de Gabriela Mistral a Lydia Cabrera* [Miami, Peninsular Printing, 1980), y más tarde por Hiriart (*Más cerca de Teresa de la Parra*). En ambas publicaciones se suprimió un párrafo de esa carta, bastante explícito en lo que se refiere a la intensidad de la relación entre Cabrera y Parra, en el que Mistral reprende a ambas por un desacuerdo amoroso y la consiguiente separación provisoria (*C*, pp. 43 y 44).

[20] En ese viaje Parra viaja a Venezuela desde París, donde acaba de morir Emilia Barrios, con quien había vivido varios años. Como es de suponer, la importancia de esta mujer en la vida de Parra también ha sido ignorada por la crítica.

escribí 'favor de no olvidarme'".[21] Cuando Cabrera finalmente va a París, en 1927, "[Teresa] me mostró –para sorpresa mía– la tarjeta que le había dado años antes en La Habana y que decía 'favor de no olvidarme'".[22] Estas palabras volverán a aparecer en una temprana y particularmente intensa carta de Parra, como marca verbal del inicio de su relación. Desde entonces las vidas de estas dos mujeres quedan efectivamente enlazadas. Ambas viven en París, aunque no juntas. Parra escribe, Cabrera estudia arte en la École du Louvre (su trabajo antropológico vendrá después). Representan la variante latinoamericana de la lesbiana expatriada de buen pasar que elige dejar América, la del Norte o la del Sur, para llevar una vida "independiente". (Volveré más adelante a esta noción de independencia, crucial en Teresa de la Parra). Parra menciona a Cabrera en sus cartas a otras personas, y escribe por ejemplo que está viajando a Italia "con una amiga, L.C., inteligente y muy artista, a quien quiero mucho y con quien comparto los mismos gustos" (*OC*, p. 861). El eufemismo –la amiga cubana a quien quiero mucho y con quien comparto gustos– reaparecerá en otras cartas de Parra (Cabrera, por su parte, se refiere a Parra como "esta criatura admirable que mi devoción no sabe si llamar madre o hermana" [*C*, p. 10]). Cuando en 1931 los primeros signos de la tuberculosis de Parra se hacen sentir, Cabrera deja París para acompañarla en Leysin, tomando un cuarto contiguo al suyo en el sanatorio. Desde ese momento, vivirá casi constantemente con Parra, con excepción de los viajes por Europa con su familia o breves retornos a París. Cuando Parra muere en Madrid en 1936, deja a Lydia Cabrera su biblioteca (que fue desarmada durante la ocupación alemana

[21] Rosario Hiriart, *Más cerca de Teresa de la Parra*, ob. cit., p. 52.
[22] Ídem.

de París), sus manuscritos (que la familia de Parra reclamó), y un anillo que había heredado de Emilia Barrios, anillo que Parra llevaba constantemente y en el que había hecho grabar "Au revoir" poco antes de morir. Lydia Cabrera descubriría la inscripción en el interior del anillo solo después de la muerte de Parra.[23]

El *excursus* biográfico resulta necesario para situar a Parra y a Cabrera en contexto. Sin embargo, no me interesa ver el modo en que las cartas reproducen detalles biográficos, ni determinar, a partir de lo que allí se dice (o no se dice), las *formas* específicamente emocionales y sexuales que asumió la relación. Más bien quiero ver estas cartas (y el diario) como textos que expresan tanto la dificultad de afirmar una sexualidad divergente como, más generalmente, un malestar en torno a la cuestión del género. En otras palabras, más que en la manifestación directa del deseo *per se* entre estas dos mujeres, me interesan el modo en que el deseo se ve a sí mismo, los rodeos a los que recurre para nombrarse, la simulación a la que debe acudir para "pasar", los códigos que utiliza para ser reconocido aun cuando se enmascara, y también la represión que ejerce ese deseo contra sí mismo al internalizar prejuicios convencionales.

Las cartas de Parra desde los sanatorios de Leysin o Vevey, escritas en los períodos en que Cabrera estaba ausente, además de recrear la conmovedora *petite histoire* de los enfermos terminales, frecuentemente incluyen un análisis detallado de los libros que Parra lee y los films que va a ver al pueblo. Las referencias a las *Lettres à l'amazone* de Remy de Gourmont, cartas dirigidas a Natalie Barney (cuyo lesbianismo era reconocido) que Parra critica por su sentimentalismo (*C*, p. 105); la larga discusión sobre el film *Mädchen in Uniform*

[23] Ibíd., pp. 46 y 47.

(*C*, p. 103); los comentarios sobre un libro de Colette, que Parra y Cabrera leen no bien se publica (*C*, pp. 137 y 138), operan en esta correspondencia como signos cómplices de reconocimiento y autoexpresión, permitiendo tanto a la autora como a su destinataria nombrar un deseo y reiterar una sexualidad a través de referencias codificadas. Pero además del impacto de los nombres significativos (Barney, Colette, *Mädchen in Uniform*), lo que se dice sobre los textos o films es en sí importante. Si el comentario permite a Parra y a Cabrera confirmar, en un proceso empático, su propia identidad sexual, también les permite establecer diferencias, esto es, reconocer que la expresión de su propia sexualidad no necesita coincidir con, y en verdad puede diferir de, la que se expresa en esos textos. Este doble proceso se vuelve transparente tanto en los comentarios de Parra sobre *Mädchen in Uniform* como en su lectura de Colette. El trato que Parra le dispensa a esta última es bastante complejo. Es obvio que admira a Colette y que hasta cierto punto se considera influenciada por ella. En su entrada de diario del 11 de septiembre de 1931, mutilada por los censores pero aún significativa, se lee: "Releída la 2a. Claudine de Colette que no recordaba en absoluto. Creo debió tener influencia en mí: la leí creo en 1920" (*O*, p. 449). La serie de Claudine, como el lector recordará y el censor afortunadamente no recordó, dedica considerable espacio, en todos los volúmenes, a explorar la atracción entre personas del mismo sexo en sus distintas formas. Pocos años después, en una carta a Cabrera desde Leysin, Parra menciona otro libro de Colette, probablemente *Ces plaisirs...* (más tarde *Le pur et l'impur*), que acaba de salir y que Parra confiesa haber leído de un tirón (*C*, p. 137). En esta ocasión, su reacción ante el *tono* de Colette es ambigua. Si bien se siente indudablemente atraída por el humor, se siente ofendida (¿o tal vez amenazada?) por lo que considera su desvergüenza:

[L]a mujer es muy simpática y conquista [...]. [E]s imposible no cederle y no reírse. Y unas cosas tan gráficas: hay algo sobre los *senos viriles* que por eso no pueden acariciarse como las mejillas y los melocotones... Yo creo que Colette es una deslenguada por mal educada y vagabunda. Ha andado siempre entre gente *faisandé* y ha tenido la desgracia de tener mucho *esprit*. El horrible *esprit* brillante que mata tantas cosas y es en el fondo una escuela de vulgaridad de espíritu. Es posible que haya fibra sentimental en Colette. Yo creo que la tiene y que la esconde, es su único pudor. ¡Qué descaradita es! (*C*, p. 137).

El juicio de Cabrera debe haber sido más duro aún que el de Parra, porque en su siguiente carta Parra escribe: "No me gusta nada Colette, tú tienes razón de sobra en todo lo que dices, y yo devolveré el libro" (*C*, p. 138). La declaración sorprende si se la compara con la entrada de diario de 1931 ya mencionada donde afirma su deuda para con Colette, pero es probable que Parra, y obviamente Cabrera, hayan encontrado desconcertante este libro de Colette *en particular* y que las francas (y por momentos irónicas aunque no negativas) descripciones de las lesbianas las perturbaran más de lo que estaban dispuestas a admitir: era un espejo demasiado revelador. Es mera suposición, por supuesto, pero una frase en las cartas de Parra parecería confirmar esta conjetura. Después de afirmar que ahora Colette no le gusta nada, Parra escribe: "Lo que me gustó fueron las *Ladies* que yo no conocía. No sabes cómo las *vi* y hasta qué punto me conmovieron. Ella, Colette, no tiene sino los chistes..." (*C*, p. 138).

¿Quiénes son estas *Ladies*? ¿Se refiere acaso Parra, taquigráficamente, a todas las mujeres descritas por Colette? El uso del término inglés es providencial y permite ubicar un referente más preciso. Una sección importante de *Ces plaisirs...*, como se recordará, está dedicada a Sarah Ponsonby y Eleanor

Butler, las *Ladies* de Llangollen, dos irlandesas de buen pasar que a fines del siglo XVIII se fugaron de sus casas, vestidas de hombre, para instalarse en una casa en Gales, donde vivieron en pareja durante cincuenta y tres años, respetadas por su pequeña comunidad y por la mayor parte del *establishment* literario.[24] La simpatía de Parra, aún más, la *emoción* que expresa hacia las *Ladies* es reveladora, creo, de una postura ideológica que analizaré más en detalle. Si bien Parra puede reconocer su propio deseo en algunas de las otras descripciones de Colette, no se identifica necesariamente con ellas, o tal vez, como en su reacción ante la misma Colette, se identifica a la vez que niega. En cambio, lo que la atrae *emocionalmente* en las *Ladies* de Llangollen es un modo particular de relación entre mujeres que le resulta más familiar, una relación en la que no solo puede *verse* a sí misma ("No sabes cómo las *vi*") sino que puede reconocer *culturalmente*.

Antes de seguir con este aspecto, quiero detenerme brevemente en otros textos de Parra. El primero es una carta suya a Cabrera, de 1933, donde describe las reacciones de sus compañeros de sanatorio al film de 1931 *Mädchen in Uniform* (subtitulado en francés, por pura casualidad, por la propia Colette):

En la mesa discutieron sobre *Jeunes filles en uniforme*, apasionadamente y mucho rato. Te contaré otro día lo que me sugirió la discusión. Te hubiera divertido e interesado mucho

[24] Además de la versión de Colette de las *Ladies*, véase Jeannette Marks, *Gallant Little Wales*, Boston y NuevaYork, Houghton Mifflin, 1912; y Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*, Nueva York, William Morrow, 1981, pp. 120-125. La propia Jeannette Marks vivió una relación muy similar con Mary Woolley en Mount Holyoke (véase Anna Mary Wells, *Miss Marks and Miss Woolley*, Boston, Houghton Mifflin, 1978).

la mentalidad de los tres: Heitor, Madriz y Cezy: "Quedó triste *de pensar* que podrían existir esas cosas" (y doblaba la cabeza hundida); Madriz intransigente, hecho una furia como ante la presencia de un monstruo misterioso. Ya se habían ido "más allá de la película". No aceptaba el beso de la maestra a Manuela. Aseguraba que cuando se besan así "otras cosas harían", y él, que ha rodado por todos los lupanares inmundos, hablaba con horror y como con asco. Me llamó la atención: 1°, que no aceptara el amor sensual pero sin realización, y 2°, la intransigencia hacia el amor en sí, su incapacidad de comprensión. Cuánta vulgaridad me pareció que encerraba tal intransigencia en un libertino. Heitor estuvo mucho más comprensivo, pero te aseguro que era interesantísimo observarlos a los tres. Yo en la actitud *término medio*, afirmando el amor sensual que Madriz rechazaba como un absurdo: qué abismo hay entre estos hombres de nuestras tierras y uno. ¡Qué *couche* impenetrable de vulgaridad les cubre el alma y los imposibilita de sentir todo lo que está más allá de las tristes realizaciones del C...! (*C*, p. 183).

El segundo texto en el que quiero detenerme es un fragmento de otra carta de 1933, en la que Parra habla de su entusiasmo por ciertas secciones del libro de Hermann von Keyserling, *Das Spektrum Europas* (1928), leído en traducción francesa:

> [H]ablando de Francia, en el análisis espectral, país que juzga Keyserling el único donde el amor no está en bancarrota, habla del amazonismo (etimológicamente, mujeres sin senos; *no* hombres) que se está preparando para el porvenir como reacción contra la tiranía ancestral del hombre, la tiranía y la vulgaridad, diríamos nosotras pensando en los de nuestras tierras. Opina, más o menos, que las mujeres no amorosas vivirán indiferentes al hombre, las amorosas "auront des amies". De donde saldrá la sumisión de los hombres y una especie de régimen matriarcal (*C*, p. 175).[25]

El hecho de que Parra interprete *positivamente* este amazonismo que Keyserling, con su moroso pesimismo habitual, presentaba como *negativo*, da particular significancia a este pasaje. También es significativo el recurso al francés –"auront des amies"– en una carta escrita en español. Más máscara verbal que afectación de esnob, este lesbianismo traducido atestigua a un tiempo la dificultad de nombrar y la necesidad de hacerlo. Por último, quiero considerar un pasaje de una carta que Parra escribe en 1924 al hombre del que supuestamente estaba enamorada, el escritor Gonzalo Zaldumbide:

> Siento el más profundo desprecio por esa cosa que llaman amor, que es brutal y salvaje como los toros del domingo, con los pobres caballos destrozados. No quiero sino ternura, eso que tú crees que yo no conozco y en lo cual soy maestra especialista imposible de equivocarse ni engañar (*O*, p. 531).

La reacción ambigua a la descripción que hace Colette de las lesbianas francesas, la identificación con las muy domésticas *Ladies* de Llangollen, la defensa de un "amor sensual" que no llega inevitablemente a una consumación física heterosexual, la utopía de una sociedad enteramente femenina en la que las mujeres "auront des amies", el rechazo del aspecto violentamente físico del amor y su consiguiente remplazo por la ternura, y por último, y de suma importancia para contextualizar esta actitud ideológicamente, el repudio de la

[25] La edición de Hiriart dice "amayvorismo" en lugar de "amazonismo", un claro error en la transcripción de la carta. Cf. Hermann von Keyserling, *Analyse spectrale de l'Europe* [1928], París, Gonthier, 1965, p. 61.

heterosexualidad compulsiva *latinoamericana*: estos son los elementos integrales de la posición de Parra, una posición que por un lado (hablando en términos generales) podría describirse como una *resistencia a un lesbianismo en el que no se reconoce* y, por otro, y hablando en términos específicamente latinoamericanos, como un *lesbianismo de resistencia.*

Hago estas evaluaciones cautelosamente, con plena conciencia del anacronismo en el que acaso incurro al aplicar retrospectivamente una identidad sexual a quien no se identificó a sí misma sexualmente excepto a través de la negación (rechazo sistemático del matrimonio, de la reproducción, de los hombres),[26] a través del sobrentendido ("auront des amies"), y a través de la analogía familiar imperfecta (*madre o hermana*, *buena amiga*) o del eufemismo (*independencia*, *soledad*, *sentirse mal entre la gente*). Pero también sé que no hacer estas evaluaciones, sean cuales fueren sus potenciales defectos, y no profundizarlas y desarrollarlas como herramientas críticas, sería privar a los textos de Parra de la lectura completa que merecen y, en términos más generales, refrendar una visión de la historia cultural latinoamericana donde la construcción de las sexualidades no juega ningún papel.

[26] En la carta citada a Gonzalo Zaldumbide, fechada en agosto de 1924, Parra escribe: "Tengo en general, como diría María, miedo a ti y horror a los demás hombres, ¡ah si supieras quererme con alma de mujer! Me bastaría con el alma y prescindiría del cuerpo" (*O*, p. 532). En una carta a Rafael Carías: "[C]uando Emilia decía que de tener yo un hijo algún día, todo, todo cuanto ella tuviera sería para mí sin condiciones, yo contestaba que no pensaba en casarme" (Teresa de la Parra, *Epistolario íntimo*, Caracas, Ediciones de la Línea Aeropostal Venezolana, 1953, p. 64). En una carta a Lydia Cabrera: "Si yo hubiera buscado la *entente* completa en el matrimonio, Zaldumbide sería hoy sin duda, a los ojos de María, Seida y todo el mundo, un marido virtuoso y un hombre modelo. No habría los otros comentarios. ¿Qué me importa que digan 'la pobre Teresa' si yo sé a qué atenerme?" (*C*, p. 191).

La relación problemática de Parra con lo físico, su insistencia en la superioridad de la ternura sobre el amor, llevarían a primera vista a verla como defensora y partícipe de una amistad romántica donde lo erótico no alcanza lo explícitamente genital. Esto, de hecho, explicaría la atracción de Parra por las *Ladies* de Llangollen, un modelo prestigioso de *compagnonnage* femenino, socialmente acreditado además por el estatus de clase y la independencia económica. Sin embargo, y tal como ha señalado Lillian Faderman, estas amistades románticas que, con grados diversos de autoconciencia sexual, habían florecido con libertad en el siglo XIX, ya se habían vuelto altamente sospechosas hacia comienzos del siglo XX.[27] Patologizadas por el *establishment* médico, vistas con desconfianza por una sociedad dominada por hombres que veía la independencia financiera de las mujeres con creciente recelo, estas relaciones eran sin duda, en el momento en que escribe Parra, menos un refugio para la amistad que una zona de riesgo. Que Parra gravite hacia un modo obsoleto de la relación mujer/mujer, aun cuando sabe que ha sido remplazado por otro, mucho más complejo, fuera de la norma, y definitivamente inaceptable para la sociedad, la lleva por supuesto a la resistencia (su ambigua, y en última instancia negativa reacción frente a Colette, su necesidad de transformarla en algo *abyecto* para poder disociarse de ella) y a una desconfianza respecto de lo físico tan rotunda que termina llamando la atención sobre eso mismo que se quiere repudiar. No olvidemos, después de todo, que esta defensora del espíritu sobre el cuerpo (*C*, p. 182), esta despreciadora de

[27] Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men*, ob. cit., pp. 297-340, y "Love between Women in 1928; Why Progressivism Is Not Always Progress", en Monica Kehoe (comp.), *Historical, Literary and Erotic Aspects of Lesbianism*, NuevaYork, The Hawthorn Press, 1986, pp. 23-42.

la fijación de los hombres latinoamericanos con las "patéticas proezas de sus culos", es la misma persona que sonríe ante los comentarios de Colette sobre los "pechos viriles" y que, en una de sus cartas tempranas a Lydia Cabrera, cuya primera página ha sido censurada, en un pasaje gracioso que no puedo dejar de citar, recurre al fetichismo para aliviar el dolor de la ausencia:

> Te escribo en la cama con la ventana abierta sobre la terraza y con dolor en los ojos que tienen hambre. No sabes cuántos reproches tristes te dirigía estos días por haberme dejado sin dirección ni noticias... pero ya se me olvidaron. Ten presente en adelante Cabra linda que no estás en Jovellar 45 Vedado Habana (favor no olvidarme) me cantan aun los oídos y los ojos en recuerdo de la espera y la larga ausencia 1924-1927! Recuerda pues que andas volantona, que yo no soy adivina y que *si cambias de hotel y de ciudad* sin prevenirme *pierdo tu traza.* ¿Está entendido? ¿Has comprendido bien?
> [...] Hay una costurera haciéndome soutiens-gorge, copiados de uno de los tuyos. No sabes lo que conversaron conmigo antier que me los trajo Madame Ledemback y yo me los probé. ¡Tan petulantes, tan inútiles, tan graciosos y parecidos a ti! Qué alma tienen en realidad las cosas y cuánto pueden decir. Yo me reí sola cuanto me pareció pues estaban muy graciosos. Tú tienes la ausencia graciosa y es lo que mitiga la tristeza (*C*, p. 93).

Si, en lugar de lo directamente físico y más explícitamente genital, Parra defiende la *ternura* y una suerte de sensualidad jocosa no carente de erotismo, como la del pasaje citado, propongo que esta ternura sea considerada no como la sexualidad ñoña tan frecuentemente atribuida a las lesbianas, sino como modo de crear lazos afectivos con otras mujeres y como estrategia de resistencia grupal. Porque cuando Parra opone la ternura al amor, queda claro que el amor, descrito como

tauromaquia brutal, emblemáticamente hispánica y masculina, es sinónimo de una heterosexualidad obligatoria (y para los hombres, compulsiva); esto es, de un modelo social, *reproductivo*, imperativo en América latina y sinónimo de una modernidad que Parra rechaza. En este contexto, la ternura –presentada como una complicidad entre personas del mismo sexo en oposición al combate heterosexual– es un medio para reclamar cuerpos y sexualidades femeninos, liberándolos de la tiranía del modelo impuesto por la sociedad y permitiéndoles funcionar de manera activa en su contra. El lesbianismo de Parra le permite juzgar clara y críticamente una modernidad latinoamericana cuya regimentación de sexualidades y sensualidades la excluye. Bajo esta luz, su exilio –como el de Lydia Cabrera y Gabriela Mistral– significa mucho más que la decisión circunstancial de vivir en el extranjero y debería leerse como gesto político. El desplazamiento geográfico ofrece a estas mujeres *distintas* lo que Venezuela, Cuba y Chile no pueden ofrecer en ese momento: esto es, un lugar para ser (sexualmente) diferente a la vez que un lugar para escribir.

Como todo exilio, el de Teresa de la Parra fomenta la utopía, se nutre de ella: de allí sin duda su fecundo *misreading* de Keyserling sobre las comunidades femeninas pero también, y sobre todo, su atracción por ciertos mundos anacrónicos, el mundo bucólico del siglo XIX que evocan elegíacamente las *Memorias de Mamá Blanca* o el claustro colonial, celebrado en las conferencias sobre la "Influencia de las mujeres en la formación del alma americana" como una "larga vacación de los hombres y el reinado sin crónica ni cronistas de las mujeres" (*O*, p. 490). Que esta atracción es un gesto conservador, incluso reaccionario, fuertemente marcado por la clase, es indudable. Es la celebración de lo que Parra llama "esos vestigios coloniales junto a los cuales me formé [que] están llenos de encanto en mi recuerdo y [...] constituyen para mí la más pura forma de la patria" (*O*, p. 491). También como gesto

conservador semejante podrían verse ciertos aspectos del trabajo etnográfico de Lydia Cabrera sobre la presencia negra en Cuba, o las "cajas" que diseña para sus amigos hispanoamericanos en Europa, llenas de detalles que remiten al pasado de sus destinatarios.[28] Sin negar el fuerte sesgo ideológico de esas recreaciones afectivas, sugiero que se las reinterprete a la vez en el contexto de las sexualidades divergentes de quienes las proponen. No solo gesto pasatista, el recurso a la utopía colonial ha de leerse, en estas escritoras, *también* como gesto de resistencia. La premodernidad programática que defienden desde su exilio –a través de esos "otros" diferentes que los proyectos estatales hispanoamericanos descartan hacia los márgenes, los negros de Parra y Cabrera, los campesinos, los indios de Gabriela Mistral– se inscribe *en contra* de una modernidad cuya taxonomía genérica y sexual no las incluye. Ser goda, ser procolonia, no es solo una postura aristocratizante: es rechazar la paradigmática pareja heterosexual del proyecto liberal postulando en cambio una comunidad precapitalista basada en afectos femeninos. Recuerda, en parte, el proyecto de Martí, aquella libre asociación de hombres *naturales* que constituían la patria. Como en aquel caso, la comunidad femenina se constituye *simpáticamente*, a través de esa *adhesividad* que Martí celebraba en Whitman. Y también como en Martí, donde se confundían hijos, padres y hermanos, aquí desaparecen los roles jerárquicos: "Esta criatura

[28] Escribe Teresa de la Parra en una carta a Lydia Cabrera: "Pienso que cuando tenga 'mi caja' voy a declararme en mi patria: siento patria todo lo que vas a pintar en la caja, realidad idealista sintetizada. Tula, nuestro negro viejo, las martiniqueñas, los cocos de Juan Díaz y el trapiche de Tazón. He pensado hoy que soy enemiga de esa independencia que hizo nacionalidades en donde antes la gente vivía ingenuamente, sin haber tomado conciencia de ellos mismos en esa forma tan antipática que es la nación y su derivado, el nacionalismo" (*C*, p. 194).

admirable que mi devoción no sabe si llamar madre o hermana" (*C*, p. 10), escribe Lydia Cabrera a propósito de Parra.

Donde difieren las dos comunidades, la de Martí y la de Parra, es que la primera es proyecto político nacional que Martí presenta, con su habitual energía visionaria, como realizable. La comunidad que plantean Parra y Cabrera, en cambio, es menos proyecto que *alternativa* o *retiro*, para volver al mundo colonial que Parra evoca en sus conferencias. Sin oponerse del todo a la comunidad masculina soñada por Martí, se desvía resueltamente de ella para afirmar su independencia. Anota Parra en una carta a Lydia Cabrera después de una discusión particularmente desagradable con un prototípico burgués hispanoamericano por cuestiones de ética sexual. "Me transportó de alegría el pensar que no tengo que vivir junto a él. No sabes –agrega– cómo bendigo a Emilia y te bendigo a ti por toda la independencia que tengo hoy día y ya (Dios lo quiera) hasta el final de mi vida"(*C*, p. 169).

Restituir las borradas vidas *independientes* de Parra, de Cabrera, de Mistral es restituir la libre elección que hicieron sus sujetos de la manera en que las vivirían. La más mínima honestidad crítica exige esa restitución; la simpatía, en mi caso, ha hecho el resto.

Nota final

A continuación se da la fecha y lugar de publicación de los ensayos que integran este libro en su primera versión e idioma original.

"Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-siècle Latin America", en *Social Text*, 31-32, 1992, pp. 187-201. También como "Too Wilde for Comfort: Borrowed Decadence in Fin-de-Siècle Latin America", en Monica Dorenkamp y Richard Henke (comps.), *Negotiating Lesbian and Gay Subjects*, Nueva York y Londres, Routledge, 1995, pp. 35-52.

"La política de la pose", en Josefina Ludmer (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994, pp. 128-138. También como "The Politics of Posing: Translating Decadence in Fin-de-Siècle Latin America", en Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin (comps.), *Hispanisms and Homosexualities*, Durham y Londres, Duke University Press, 1998, pp. 141-160; y en Liz Constable, Dennis Denisoff y Matt Potolsky (comps.), *Perennial Decay: The Aesthetics and Poltics of Decadence in the Modern Era*, Filadefia, University of Pennsylvania Press, 1999.

"Diagnósticos de fin de siglo", en Beatriz González (comp.), *Cultura y tercer mundo*, t. 2, *Cambios de identidades y ciudadanías*, Caracas, Ediciones Nueva Sociedad, 1996, pp. 171-200.

"His America, Our America: José Martí Reads Walt Whitman", en Betsy Erkkila y Jay Grossman (comps.), *Breaking Bounds: Whitman and American Cultural Studies*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1995, pp. 83-91. También en Doris Sommer (comp.), *The Places of History: Regionalism Revisited in Latin America*, número especial de *Modern Language Quarterly*, 57, 2, 1996, pp. 369-380.

"Seeding *pro patria*", en *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8, 2000, pp. 145-156.

"Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini", en *Revista de la Universidad de México*, XXXIX (nueva época), 29, 1983, pp. 14-18. También en *La sartén por el mango*, P. González y E. Ortega (comps.), Río Piedras, Ediciones Huracán, 1984, pp. 57-69; y en Uruguay Cortazzo (ed.), *Delmira Agustini: Nuevas penetraciones críticas*, Montevideo, Vintén Editor, 1996, pp. 92-106.

"Violencia del género y narrativa del exceso: Notas sobre mujer y relato en dos novelas argentinas de principios de siglo", en *Revista Iberoamericana* 184-185, 1998, pp. 529-542.

"Voice Snatching: *De sobremesa*, Hysteria, and the Impersonation of Marie Bashkirtseff", en *Latin American Literary Review* 50, 1997, pp. 11-29.

"Sentimentalismo y género: notas para una lectura de Nervo", en Rafael Olea-Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 103-113. También como "Sentimental Excess and Gender Disruption: The Case of Amado Nervo", en Robert McKee Irwin, Edward J. McCaughan y Michelle Rocío Nasser (comps.), *The Famous 41. Sexuality and Social Control in Mexico, 1901*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 291-307.

"Dispersiones del género: Hispanismo y disidencia sexual en Augusto D'Halmar", en *Revista Iberoamericana* 187, 1999, pp. 267-280. También como "Of Queens and Castanets: *Hispanidad*, Orientalism and Sexual Difference", en Benigno

Sánchez-Eppler y Cindy Patton (comps.), *Sexualities on the Move*, Durham, Duke University Press, 2000.

"Disappearing Acts: Reading Lesbian in Teresa de la Parra", en Emilie Bergmann y Paul Julian Smith (comps.), *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Durham y Londres, Duke University Press, 1995, pp. 230-256.

Bibliografía

Acevedo, Ramón L., *Augusto D'Halmar, novelista: Estudio de Pasión y muerte del cura Deusto*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1976.

Aching, Gerard, *The Politics of Spanish American Modernismo: By Exquisite Design*, Nueva York y Londres, Cambridge University Press, 1997.

Adorno, Theodor W., "The George-Hofmannsthal Correspondence, 1891-1906", en *Prisms*, traducción de Samuel y Shierry Weber, Cambridge, MIT Press, 1967, pp. 187-226.

Aldao de Díaz, Elvira, *Reminiscencias sobre Aristóbulo del Valle*, Buenos Aires, Peuser, 1928.

Alonso, Carlos, *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochtony*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1990.

Agosti, Héctor, *Ingenieros, ciudadano de la juventud* (1945), Buenos Aires, Hemisferio, 1958.

Agustini, Delmira, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1971.

---------, *Correspondencia íntima*, estudio, ordenación y prólogo de Arturo Sergio Visca, Montevideo, Biblioteca Nacional, Publicaciones del Departamento de Investigaciones, 1969.

Aldao de Díaz, Elvira, *Reminiscencias sobre Aristóbulo del Valle*, Buenos Aires, Peuser, 1928.

Alles, Juan Carlos, "Juvenil mensaje a Cervantes en Ariel", en *Artículos y comentarios periodísticos*, Montevideo, Compañía Impresora, 1952.

Anzoátegui, Ignacio B., *Vidas de muertos* (1934), Buenos Aires, Colihue-Biblioteca Nacional, 2005.

Apter, Emily, "Female Trouble in the Colonial Harem", en *Differences* 4, 1, 1992, pp. 205-224.

Armus, Diego, "Mirando a los italianos. Algunas imágenes esbozadas por la élite", en *La inmigración italiana en la Argentina* (comp.), Fernando Devoto y Gianfranco Rosoli, Buenos Aires, Biblos, 1985, pp. 95-104.

Asquerino, Eduardo, "Nuestro pensamiento", en *La América*, Madrid, 24 y 25 de marzo de 1857.

Bagú, Sergio, *Vida ejemplar de José Ingenieros* (1936), Buenos Aires, El Ateneo, 1953.

Balderston, Daniel y Donna Guy (eds.), *Sex and Sexuality in Latin America*, Nueva York, NYU Press, 1997.

Barreda, Eugenio Mario, "José Ingenieros: Una entrevista y una carta", en *Nosotros*, XIX, 199, diciembre de 1925, pp. 511-519.

Barrès, Maurice, "La légende d'une cosmopolite", en *Trois stations de psychothérapie*, París, Emile-Paul, 1913, pp. 125-163.

Bashkirtseff, Marie, *Journal* (1887), t. I y II, Viena, Manz, 1890.

Batiz, Adolfo (subcomisario), *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos en 1880. Contribución a los estudios sociales (libro rojo)*, Buenos Aires, Ediciones Aga-Taura, s.f.

Baudelaire, Charles, "Le peintre de la vie moderne", en *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, "Pléiade", 1954.

Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo* (1949), traducción de Juan G. Puente, prólogo de María Moreno, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Becher, Emilio, "Prólogo" a Chiáppori, Atilio, *Borderland. La eterna angustia*, Buenos Aires, Editorial Kraft, 1954.

Belaunde, Víctor Andrés, "De la vida de Nervo", en *Nosotros*, número extraordinario dedicado a Amado Nervo, junio-julio de 1919, pp. 206-211.

Berisso, Luis, "Amado Nervo", en *Nosotros*, número extraordinario dedicado a Amado Nervo, junio-julio de 1919, pp. 305-307.

Boone, Joseph A, "Vacation Cruises; or, The Homoerotics of Orientalism", en *PMLA* 110, 1, 1995, pp. 89-107.

Bronfen, Elisabeth, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Nueva York, Routledge, 1992.

Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1976), Nueva York, Columbia University Press, 1984.

Bunge, Augusto, "Ingenieros, niño grande", en *Nosotros*, XIX, 199, diciembre de 1925, pp. 481-490.

Cabrera, Lydia, *Siete cartas de Gabriela Mistral a Lydia Cabrera*, Miami, Peninsular Printing, 1980.

Cahuet, Albéric, *Moussia ou la vie et la mort de Marie Bashkirtseff*, París, Garnier, 1926.

Canguilhem, Georges, *The Normal and the Pathological*, introducción de Michel Foucault, Nueva York, Zone Books, 1989.

Cansinos Assens, Rafael, *Poetas y prosistas del Novecientos (España y América)*, Madrid, Editorial América, 1919.

Carreras, Roberto de las, "Personal", en Arturo Sergio Visca (comp.), *Antología de poetas modernistas menores*, Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, 1971, pp. 29-33.

Case, Sue-Ellen, "Tracking the Vampire", en *Differences* 3, verano de 1991, pp. 1-20.

Castro, Cristóbal de, "El embajador de la poesía", en *Amado Nervo y la crítica literaria*, México, Andrés Botas e Hijo, s.f., pp. 111-115.

Chiáppori, Atilio, *Borderland. La eterna angustia* (1907-1908), prólogo de Emilio Becher, Buenos Aires, Editorial Kraft, 1954.

---------, *Prosa narrativa*, noticia preliminar de Sergio Chiáppori, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1986.

Chiáppori, Sergio, "José Ingenieros: Literatura y 'titeo'", en *Trincheras de la vida*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, pp. 77-82.

Cohen, Ed, "Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation", en *PMLA* 102, 1987, pp. 801-813.

Cole, Robert Reed, "What Am I? Nothing. What Do I want? Everything: The Diary of Marie Bashkirtseff", en *Book Forum ("Essays Diaries Letters" Issue)* IV, 3, 1979, pp. 442-466.

Collister, Peter, "Marie Bashkirtseff in Fiction: Edmond de Goncourt and Mrs. Humphrey Ward", en *Modern Philology* 82, 1, 1984, pp. 53-69.

Cosnier, Colette, *Marie Bashkirtseff. Un portrait sans retouches*, París, Pierre Horay, 1985.

----------, "Marie Bashkirtseff: Un mythe fin-de-siècle", en Gwenhaël Ponnau (comp.), *Fins de siècle: Terme-évolution-révolution. Actes du congrès national de la société française de littérature générale et comparée*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, pp. 405-411.

----------, "Marie Bashkirtseff: Un mythe fin-de-siècle", en Gwenhaël Ponnau (comp.), *Fins de siècle: Terme-évolution-révolution. Actes du congrès national de la société française de littérature générale et comparée*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, pp. 405-411.

Couto Castillo, Bernardo, *Asfódelos* (1897), México, La Matraca, 1984.

----------, "Los colores del estandarte", en *Obras completas* 4, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, pp. 872-882.

Darío, Rubén, "Duelos cínicos", en *Obras completas* 4, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955.

----------, "El conde de Lautréamont", en *Obras completas* 2, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 435-450.

----------, "La vida de Verlaine", en *Obras completas*, 2, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 718.
----------, "Purificaciones de la piedad", en *Obras completas* 3, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950.
----------, "Rachilde", en *Obras completas* 2, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 367.
----------, "Verlaine", en *Obras completas* 2, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 298.
----------, *Poesía*, Caracas, Ayacucho, 1977.
----------, "A propósito de Mme. de Noailles", en *Obras completas* 1, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-1955, pp. 300-308.
DeJean, Joan, *Fictions of Sappho. 1546-1937*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1989.
Dellamora, Richard, *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*, Chapel Hill y Londres, University of North Carolina Press, 1990.
D'Halmar, Augusto, *Los alucinados*, Santiago, Ercilla, 1935.
----------, *Antología de Augusto D'Halmar, El hermano errante*, selección y prólogo de Enrique Espinoza, Santiago, Zig-Zag, 1963.
----------, "El reportaje que nadie nos hace nunca", en *Antología de Augusto D'Halmar. El hermano errante*, selección y prólogo de Enrique Espinoza, Santiago, Zig-Zag, 1963.
----------, *Gatita*, en *Obras escogidas*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1970.
----------, "Joaquín Edwards Bello y su novela española", en *Atenea* XI, julio de 1929, pp. 497-500.
----------, *Nirvana. Viajes al Extremo-Oriente*, Barcelona, Editorial Maucci, s.f.
----------, *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924), Santiago, Nascimento, 1969.
----------, *La sombra del humo en el espejo*, en *Obras escogidas*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1970.
Díaz Arrieta, Hernán, *Los cuatro grandes de la literatura chilena del siglo XX*, Santiago, Zig-Zag, 1963.
Díaz Sánchez, Ramón, *Teresa de la Parra, clave para una interpretación*, Caracas, Ediciones Garrido, 1954, pp. 22-24.
Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, París, Macula, 1982.
Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminist Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1986.
Doll, Ramón, *Acerca de una política nacional*, Buenos Aires, Difusión, 1939.
Dowling, Linda, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1996.

Durán, Manuel, *Genio y figura de Amado Nervo*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.
Edwards Bello, Joaquín, *Recuerdos de un cuarto de siglo*, Santiago, Zig-Zag, 1966.
Ellman, Richard, *Oscar Wilde*, Nueva York, Knopf, 1987.
Faderman, Lillian, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*, NuevaYork, William Morrow, 1981, pp. 120-125.
----------, "Love between Women in 1928; Why Progressivism Is Not Always Progress", en Monica Kehoe (comp.), *Historical, Literary and Erotic Aspects of Lesbianism*, NuevaYork, The Hawthorn Press, 1986, pp. 23-42.
Felski, Rita, "The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde, Huysmans, and Sacher-Masoch", en *PMLA* 106, 1991, pp. 1094-1105.
Fernández, James, "The Bonds of Patrimony: Cervantes and the New World", en *PMLA* 109, 5, 1994, pp. 969-981.
Fernández Moreno, Baldomero, "Amado Nervo", en *Nosotros*, número extraordinario dedicado a Amado Nervo, junio-julio de 1919, p. 308.
Fiol Matta, Licia, *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
Foucault, Michel, *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*, presentación de Fernando Savater, compilación y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1990.
Frugoni, Emilio, "Al viajero que se va", en *Nosotros*, número extraordinario dedicado a Amado Nervo, junio-julio de 1919, pp. 230 y231.
Fuentes, Carlos, "Prólogo" a José Enrique Rodó, *Ariel*, traducción de Margaret Sayers Peden, introducción de James W. Symington, Austin, University of Texas Press, 1988.
Galanovic Norris, Nélida, *A Critical Appraisal of Teresa de la Parra*, tesis doctoral, UCLA, 1980.
Gálvez, Manuel, "Las sombras de Taric", en Djbilou, Abdellah (comp.), *Diwan modernista: Una visión del Oriente*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 248-258.
Gálvez, Manuel, *Amigos y maestros de mi juventud* (1944), Buenos Aires, Hachette, 1961.
----------, *El mal metafísico* (1916), Buenos Aires, Biblioteca de novelistas americanos, vol. X, 1922.
----------, *El solar de la raza* (1913), Buenos Aires, Ediciones Dictio, 1980.
----------, *Amigos y maestros de mi juventud* (1944), en *Recuerdos de la vida literaria*, vol. I, Buenos Aires, Hachette, 1961.
Garber, Marjorie, *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety*, Nueva York, Routledge, 1992.

García Morales, Alfonso, *Literatura y pensamiento hispánico de fin de siglo: Clarín y Rodó*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.

Garrels, Elizabeth, *Las grietas de la ternura. Nueva lectura de Teresa de la Parra*, Caracas, Monte Ávila, 1986.

Giaudrone, Carla, *La degeneración del 900. Modelos estéticos-sexuales de la cultura en el Uruguay del Novecientos*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2005.

Gilman, Sander, "The Image of the Hysteric", en Sander Gilman *et al.* (comp.), *Hysteria Beyond Freud*, Los Ángeles, University of California Press, 1993, pp. 345-452.

Giménez Pastor, Arturo, "Ariel de cerca", en *Figuras a la distancia*, Buenos Aires, Losada, 1940, pp. 199-207.

Gladstone, William Ewart, "Journal de Marie Barshkirtseff", en *The Nineteenth Century*, octubre de 1889, pp. 602-607.

Gómez Carrillo, Enrique, "María Bashkirtseff", en *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas*, prólogo de Jacinto Octavio Picón, París, Garnier, 1919, pp. 59-70.

----------, "Marta y Hortensia", en *Almas y cerebros*, París, Garnier, 1919, pp. 73-80.

Goncourt, Edmond de, *Chérie*, París, G. Charpentier et Cie., 1884.

González Castillo, José, *Los invertidos. Obra realista en tres actos* (1914), Buenos Aires, Puntosur Editores, 1991.

González Echevarría, Roberto, "The Case of the Speaking Statue: *Ariel* and the Magisterial Rhetoric of the Latin American Essay", en *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*, Austin, University of Texas Press, 1985, pp. 8-32.

Grosskurth, Phyllis, *John Addington Symonds. A Biography*, Londres, Longmans, 1964.

Grossman, Jay, "The Evangel-Poem of Comrades and of Love: Revising Whitman's Republicanism", en *American Transcendental Quarterly*, 4:3, 1990, pp. 201-218.

Halperin, David, *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*, Nueva York, Routledge, 1989.

Halperín Donghi, Tulio, "España e Hispanoamérica: miradas a través del Atlántico (1825-1975)", en *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, pp. 65-110.

Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

Hernández Catá, Alfonso, *El ángel de Sodoma*, prólogo del Dr. Gregorio Marañón, epílogo del Dr. Giménez de Azúa, Valparaíso, El Callao, 1929.

Hinterhäuser, Hans, "Mujeres prerrafaelitas", en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 91-121.

Hiriart, Rosario (comp.), *Cartas a Lydia Cabrera (Correspondencia inédita de Gabriela Mistral y Teresa de la Parra)*, Madrid, Ediciones Torremozas, 1988.

----------, *Más cerca de Teresa de la Parra (Diálogos con Lydia Cabrera)*, Caracas, Monte Ávila, 1980.

Hofmannsthal, Hugo von, "Das Tagebuch Eines Jungen Mädchens", en *Prosa I*, Frankfurt / M. S. Fischer Verlag, 1956, pp. 106-112.

Hull, Isabel V., *The Entourage of Kaiser Wilhelm II, 1888-1918*, Cambridge, Cambridge UP, 1982, pp. 57-145.

Hyde, H. Montgomery, *The Trials of Oscar Wilde*, Nueva York, Dover Publications, 1962.

----------, *Oscar Wilde*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1975.

Ibáñez, Roberto, "El ciclo de Proteo", en *Cuadernos de Marcha* 1, mayo de 1967, pp. 7-52.

Ingenieros, José, "Psicología de los simuladores", en *Archivos de Psiquiatría, Criminología y Ciencias Afines*, II, 1903.

----------, *La psicopatología en el arte* (1903), Buenos Aires, Losada, 1961.

----------, *La simulación en la lucha por la vida*, en *Obras completas* I, Buenos Aires, Ediciones L.J. Rosso, 1933.

----------, *Simulación de la locura*, en *Obras completas* II, Buenos Aires, Ediciones L.J. Rosso, 1933.

----------, *Los simuladores del talento* (1904), Buenos Aires, Editorial Tor, 1955.

Ipuche, Pedro, "José Enrique Rodó", en *El yesquero del fantasma*, Montevideo, Biblioteca de Cultura Uruguaya, 1943.

Keyserling, Hermann von, *Analyse spectrale de l'Europe* (1928), París, Gonthier, 1965.

Koestenbaum, Wayne, *Double Talk: The Erotics of Male Collaboration*, Nueva York y Londres, Routledge, 1989.

----------, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, Nueva York, Poseidon Press, 1993.

Lemaître, Louis Antoine, *Between Flight and Longing. The Journey of Teresa de la Parra*, NuevaYork, Vantage Press, 1986.

Litvak, Lily, *Latinos y anglosajones: Orígenes de una polémica*, Barcelona, Puvill, 1980.

Lovera de Sola, R. J., "Un aspecto en la vida de Teresa de la Parra", en *El Nacional*, Caracas, 4 de diciembre de 1978.

Ludmer, Josefina, "Introducción" a Miguel Cané, *Juvenilia y otras páginas argentinas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Colección Austral, 1993, pp. 9-37.

Ludmer, Josefina, (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.

Lugones, Leopoldo, *El payador* (1916), Buenos Aires, Editorial Huemul, 1972.

Mainer, José Carlos, "Un capítulo regeneracionista: el hispanoamericanismo (1892-1923)", en Manuel Tuñón de Lara *et al.*, *Coloquio de Pau: De la crisis del antiguo régimen al franquismo. Ideología y sociedad en la España contemporánea*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977, pp. 149-203.

Marks, Jeannette, *Gallant Little Wales*, Boston y Nueva York, Houghton Mifflin, 1912.

Martí, José, *Obras completas*, 1-28, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1975.

----------, "El poeta Walt Whitman", en *Obras completas*, t. 13, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964.

----------, "Oscar Wilde", en *Obras completas*, t. 15, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964.

----------, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977 p. 30.

Mejía Sánchez, Ernesto, "Estudio preliminar" a Amado Nervo, *Plenitud. Perlas negras. Místicas. Los jardines interiores. El estanque de los lotos*, México, Porrúa, 1971, pp. ix-xxiii.

Mercante, Víctor, "Fetiquismo y uranismo femenino en los internados educativos", en *Archivos de Psiquiatría, Criminología y Ciencias Afines*, 1905, pp. 22-30.

Meyer, Moe (comp.), *The Politics and Poetics of Camp*, Nueva York y Londres, Routledge, 1994.

Miller, David A., *The Novel and the Police*, Berkeley, University of California Press, 1988.

Miramón, Alberto, *José Asunción Silva: ensayo biográfico con documentos inéditos* (1937), Bogotá, Imprenta Nacional, 1957.

Monsieur Perrichon (Leopoldo Thévenin), "El libro de Rodó", en *Colección de artículos*, Montevideo, A. Barreiro y Ramos Editor, 1911, pp. 281-288.

Monsiváis, Carlos, *Yo te bendigo, vida. Amado Nervo: crónica de vida y obra*, Nayarit, Gobierno del Estado de Nayarit, 2002.

Montaldo, Graciela, *De pronto, el campo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.

----------, *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994.

Montenegro, Ernesto, prólogo a Augusto D'Halmar, *Capitanes sin barco*, Santiago, Ediciones Ercilla, 1934.

Montero, Oscar, *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Amsterdam y Atlanta, Rodopi, 1993.

Montero, Oscar, "*Modernismo* and Homophobia: Darío and Rodó", en Daniel Balderston y Donna Guy (eds.), *Sex and Sexuality in Latin America*, Nueva York, NYU Press, 1997, pp. 101-117.

Moon, Michael, *Disseminating Whitman*, Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1991.

Mosby's Medical, Nursing, and Allied Health Dictionary, 5ª. edición, Saint Louis, Baltimore, Nueva York, etc., Mosby, 1998.

Mosse, George L., *Nationalism and Sexuality. Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe* (1985), Madison y Londres, University of Wisconsin Press, 1988.

Moya, José, *Cousins and Strangers. Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850-1930*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1998.

Mullan, John, *Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

Nervo, Amado, *Obras completas*, vols. I y II, edición y notas de Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 4a. ed., 1967.

Neubauer, John, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1989.

Nordau, Max, *Degeneration* (1892), Nueva York, D. Appleton, 1895.

Ocampo, Victoria, "La trastienda de la historia", en *Sur* 326-327-328, enero-junio de 1971, pp. 5-8.

Orjuela, Héctor H., "Maria Bashkirtseff: 'Nuestra Señora del Perpetuo Deseo'", en *"De sobremesa" y otros estudios sobre José Asunción Silva*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976.

Orlandi Araya, Julio y Alejandro Ramírez Cid, *Augusto D'Halmar. Obras, estilo, técnica*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1959.

Ortiz de Montellano, Bernardo, *Figura, amor y muerte de Amado Nervo*, México, Xochitl, 1943.

Osiek, Betty, *José Asunción Silva*, Boston, Twayne, 1978.

Parra, Teresa de la, *Obras completas*, introducción de Carlos García Prada, Caracas, Editorial Arte, 1985.

----------, *Obra*, Caracas, Editorial Ayacucho, 1982.

----------, *Tres conferencias inéditas*, prólogo de Arturo Uslar Pietri, Caracas, Ediciones Garrido, 1961.

Pater, Walter, "Style" (1889), en *Appreciations, with an Essay on Style*, Nueva York, Macmillan, 1920, pp. 5-38.

Payró, Roberto J., "Recuerdos", en *Nosotros*, XIX, 199, diciembre de 1925, pp. 469-480.

Paz, Octavio, "El caracol y la sirena", en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.

Penco, Wilfredo (comp.), *Cartas de José Enrique Rodó a Juan Francisco Piquet* (Primera serie), Montevideo, Biblioteca Nacional, 1979.

Pérez Petit, Víctor, *Rodó. Su vida, su obra*, Montevideo, Imprenta Latina, 1918.

Picon Garfield, Evelyn, "De sobremesa: José Asunción Silva, el diario íntimo y la mujer prerrafaelita", en Iván Schulman (comp.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 262-281.

Pike, Frederick B., *Hispanismo (1898-1936). Spanish Conservatives and Liberals and Their Relation with Spanish America*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1971.

Ponce, Aníbal, "Para una historia de Ingenieros", en José Ingenieros, *La simulación en la lucha por la vida*, en *Obras completas*, revisadas y anotadas por Aníbal Ponce, tomo I, Buenos Aires, Ediciones L.J. Rosso, 1933.

----------, "Prólogo" a José Ingenieros, *La simulación en la lucha por la vida*, en *Obras completas* I, Buenos Aires, Ediciones L.J. Rosso, 1933.

----------, *Diario íntimo de una adolescente* (1974), México, Editorial Cartago, 1984.

Posada, Adolfo, *En América. Una campaña*, Madrid, F. Beltrán, 1912.

Pougy, Liane de, *Mes cahiers bleus*, París, Pion, 1977.

Rahola, Federico, *Sangre nueva. Impresiones de un viaje a la América del Sur*, Barcelona, Tipografía "La Académica", 1905.

Rama, Ángel, "La dialéctica de la modernidad en José Martí", en Manuel Pedro González, Iván A. Schulman *et al.*, *Estudios martianos. Memoria del Seminario José Martí*, Río Piedras, Editorial Universitaria, 1974.

Rama, Carlos M., *Historia de las relaciones culturales entre España y la América latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Ramos, Juan P., "Ingenieros criminalista", en *Nosotros*, XIX, 199, diciembre de 1925, pp. 550-562.

Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Ramos Mejía, José María, *Las multitudes argentinas* (1899), Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L.J. Rosso, 1934.

----------, *Los simuladores del talento* (1904), Buenos Aires, Editorial Tor, 1955.

Real de Azúa, Carlos, "Rodó en sus papeles", en *Escritura* 3, marzo de 1948, pp. 89-105.

----------, "El problema de la valoración de Rodó", en *Cuadernos de Marcha* 1, mayo de 1967, pp. 71-80.

----------, "Prólogo a *Ariel*", en José Enrique Rodó, *Ariel. Motivos de Proteo*, Caracas, Ayacucho, 1976.

Reyles, Carlos, *El embrujo de Sevilla* (1922), Montevideo, Editorial Kapelusz, 1980.

Rodó, José Enrique, *Obras completas*, introducción y notas de Emir Rodríguez Monegal, Madrid, Aguilar, 1967.

----------, *Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 169-192.

----------, Colección José Enrique Rodó, Departamento de Investigaciones y Archivo Documental Literario, Biblioteca Nacional del Uruguay.

Rodríguez Monegal, Emir, "Encuentros con Rubén Darío", en *Mundo nuevo* 7, 1967, pp. 5-21.

----------, *José Enrique Rodó en el novecientos*, Montevideo, Número, 1950.

----------, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, Montevideo, Alfa, 1969.

Rose, H.J., *The Ecloques of Vergil*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1942.

Said, Edward, *Orientalism* (1978), Nueva York, Vintage Books, 1979.

----------, "Secular Criticism", en *The World, the Text, the Critic*, Londres, Vintage, 1983.

Salessi, Jorge, *Médicos, maleantes y maricas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995.

Sanín Cano, Baldomero, "Notas", en *Obras completas*, Bogotá, Editorial Banco de la República, 1965, pp. 111-122.

Santí, Enrico Mario, "The Accidental Tourist: Walt Whitman in Latin America", en Gustavo Pérez Firmat (comp.), *Do the Americas Have a Common Literature*, Durham y Londres, Duke University Press, 1990.

Santiván, Fernando, *Memorias de un tolstoyano*, en *Obras completas*, Santiago, Zig-Zag, 1965.

Sarduy, Severo, "Escritura/Travestismo", en *Ensayos generales sobre el barroco*, México y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 258-263.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Viajes por Europa, África y América. 1845-1847*, edición de Javier Fernández, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, 1993.

Sebreli, Juan José, "Historia secreta de los homosexuales porteños", en *Perfil*, Buenos Aires, II, 27, 1983, pp. 6-13.

Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

----------, *Epistemology of the Closet*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1990.

Showalter, Elaine, "Hysteria, Feminism and Gender", en Sander Gilman *et al.*, *Hysteria Beyond Freud*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press, 1993, pp. 286-344.

Sifuentes-Jáuregui, Benigno, "Gender without Limits: Transvestism and Subjectivity in *El lugar sin límites*", en Daniel Balderston y Donna Guy (comps.), *Sex and Sexuality in Latin America*, Nueva York, New York University Press, 1997.

Silva, Clara, *Genio y figura de Delmira Agustini*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

Silva, José Asunción, *Obras completas*, edición de Eduardo Camacho Guizado, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

Silverman, Deborah, "*Amazone, Femme Nouvelle*, and the Threat to the Bourgeois Family", en *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1989.

Sinfield, Alan, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, Nueva York, Columbia UP, 1994.

Sommer, Doris, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Stepans, Nancy Leys, *"The Hour of Eugenics": Race, Gender, and Nation in Latin America*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1991.

Suárez, José León, *Mitre y España. A propósito de la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, Madrid, Maestre, 1929.

Terán, Oscar, "José Ingenieros o la voluntad de saber", en *José Ingenieros, Antiimperialismo y nación*, México, Siglo Veintiuno, 1979.

Ugarte, Manuel, *Escritores iberoamericanos de 1900*, Santiago de Chile, Editorial Orbe, 1943.

Ulner, Arnold L., *Enrique Gómez Carrillo en el modernismo, 1889-1896*, tesis doctoral, Universidad de Missouri, 1972.

Unamuno, Miguel de, "Recuerdo de su última estada en París", en *Nosotros*, XIX, 199, 1925, pp. 429-432.

Uriarte, José R. de (comp.), *Los baskos en la nación argentina*, Buenos Aires, La Baskonia, 1919.

Uslar Pietri, Arturo, "*Ifigenia* de Teresa de la Parra", en Velia Bosch (comp.), *Teresa de la Parra ante la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1980.

Vasconcelos, José, *Ulises criollo, Memorias*, I, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Vasseur, Álvaro Armando, *El vino de la sombra*, Madrid, Editorial América, s.f.

Veyga, Francisco de, "De la regeneración como ley opuesta a la degeneración mórbida", en *Archivos de Psiquiatría y Criminología*, 1902, pp. 705-711.

----------, "La simulación del delito", en *Archivos de Psiquiatría, Criminología y Ciencias Afines*, 1906, pp. 165-170.

Vezzetti, Hugo, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1985.

Villiers de l'Isle Adam, Mathieu, *L'Eve future*, en *Oeuvres complètes* I, Ginebra, Slatkine Reprints, 1970.

Visca, Sergio (comp.), *Antología de poetas modernistas menores*, Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, 1971.

Webster, Jean, *Daddy-Long-Legs* (1912), nueva edición, Londres, Hodder and Stoughton, s.f.

Weeks, Jeffrey, *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*, Londres, Quartet, 1977.

Wells, Anna Mary, *Miss Marks and Miss Woolley*, Boston, Houghton Mifflin, 1978.

Whitman, Walt, *Leaves of Grass*, edición de Bradley Sculley y Harold W. Blodgett, Nueva York, W. W. Norton, 1973.

Zaïtzeff, Serge, *Rubén M. Campos. Obra literaria*, Guanajuato, Ediciones del Gobierno del Estado de Guanajuato, 1983.

Zamora, Margarita, "Abreast of Columbus: Gender and Discovery", en *Cultural Critique*, 17, 1990-1991, pp. 127-151.

Eterna Cadencia Editora

Dirección general Pablo Braun
Dirección editorial Leonora Djament
Edición y coordinación Claudia Arce
Corrección Germán Conde
Diseño de colección Pablo Balestra
Diseño de tapa Ariana Jenik
Diseño y diagramación de interior Daniela Coduto
Prensa y comunicación Ana Mazzoni

Para esta edición de *Poses de fin de siglo* se utilizó
papel ilustración de 270 g en la tapa y Bookcel de 65 g en el interior.
El texto se compuso en caracteres Bodoni y Augereau.

Se terminó de imprimir en mayo de 2012 en Talleres Gráficos Color Efe,
Paso 192, Avellaneda, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Se produjeron 1.500 ejemplares.

OTROS TÍTULOS DE ESTA COLECCIÓN

Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte
Michel Foucault

El París de Baudelaire
Walter Benjamin

Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina
Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio
El señor, el amante y el poeta. Notas sobre la perennidad de la metafísica
Dardo Scavino

El género gauchesco. Un tratado sobre la patria
El cuerpo del delito. Un manual
Aquí América latina. Una especulación
Onetti. Los procesos de construcción del relato
Josefina Ludmer

La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría. 1957-2007
Hayden White

Correspondencia 1930-1940
Gretel Adorno - Walter Benjamin

Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt
Susan Buck-Morss

Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Onetti y Felisberto Hernández
Carlos Gamerro